Friedrich von Sallet.

Eine Gesamtdarstellung seines dichterischen Schaffens, mit Ausnahme der religionsphilosophischen Schriften.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig - Maximilians - Universität
zu München

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

vorgelegt von

Marie Hannes
aus Wernigerode.

Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig
Großbetrieb für Dissertationsdruck
1915.

Eingereicht am 2. September 1914.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professors Dr. F. Muncker.

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Dezember 1914.

Der Ferdinand- und
Luise Lenz - Stiftung
in Dankbarkeit gewidmet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552310_0079

Für die freundliche und weitgehende Förderung meiner Arbeit bin ich Herrn Professor Franz Muncker zu großem Dank verpflichtet; auch Herrn Bibliothekar Fischer bin ich für seine wertvollen bibliographischen Ermittelungen und Hinweise aufrichtig dankbar.

Sallet hat in der neueren Literaturgeschichte nur flüchtige und insofern einseitige Beurteilung gefunden, als man ihn nach seiner letzten und reichsten Schaffensperiode ausschließlich als politischen und religionsphilosophischen Tendenzdichter bewertet, ohne seine Entwicklung bis zu dieser Zeit bisher genügend zu berücksichtigen.

Der im folgenden unternommene Versuch, Sallets Werdegang zu verfolgen, wie er, von der Romantik ausgehend, nach schweren Kämpfen zu den völlig entgegengesetzten Anschauungen und Zielen der Reaktionszeit gelangte, erschien um so lohnender, als diese Entwicklung, für die Dichter jener Tage fast typisch zu nennen, in ihren Grundzügen gerade bei ihm mit besonderer Klarheit hervortritt.

Da ich es mir zur Aufgabe gemacht habe, die dichterische Bedeutung Sallets zu untersuchen, lasse ich seine beiden religionsphilosophischen Schriften, das Laienevangelium und die Atheisten und Gottlosen unserer Zeit, hier unberücksichtigt; ich glaube dies damit rechtfertigen zu dürfen, daß das erstgenannte Werk, als Dichtung geringwertig, doch seiner Tendenz wegen die größte Verbreitung fand und schon von der zeitgenössischen Kritik erschöpfend besprochen worden ist, während die Prosaschrift, die dortigen Grundgedanken in populärer Weise wiederholend und durch die politisch-historischen Anschauungen der Junghegelianer ergänzt, schon damals unbeachtet blieb.

Quellen. Kritik derselben.

Für die Schriften Sallets kommen folgende Ausgaben in Betracht: Sämtliche Schriften, Breslau, bei Schulz (Bd. 1, 1848, Bd. 2, 1845, Bd. 3, 1845, Bd. 4, 1847, Bd. 5, 1848).

Die einzige gleichzeitige Darstellung von des Dichters Leben und Werken gibt uns, von verschiedenen Gesichtspunkten aus, die ein Jahr nach seinem Tode erschienene Schrift: Leben und Wirken Friedrich von Sallets.[1])

Das Werkchen, von persönlichen Freunden des Dichters verfaßt, ist mit pietätvoller Verehrung geschrieben und daher in seinen Urteilen mit Vorsicht aufzunehmen, wenngleich die Bezeichnung Panegyrikus von Lindemann weit über das Ziel hinausschießt.

Moecke. Am ersten könnte sie noch für den einleitenden Aufsatz Moeckes zutreffen, der in gehobener, begeisterter Darstellung den Freund als unsichtbaren Meister auffaßt, der in seinen Jüngern auferstehen und der Welt sein Laienevangelium verkünden soll!

Leider drängt sich diese Auffassung der „Mission“ Sallets auch in Moeckes Untersuchungen seiner äußeren und inneren Entwicklung störend ein.

Er preßt beide in ein Schema, das er im Geiste Hegels entworfen hat und mit entsprechender Dialektik verficht: es zeigt den Dichter von dem Augenblicke an, wo er „sich selbst gegenübertritt“, bis dahin, wo er, nach „Aufhebung des Widerspruchs zwischen sich und der Welt“, seine Bestimmung, d. h. die Verbreitung und Verlebendigung Hegelscher und verwandter Anschauungen erkennt und erfüllt.

In dieser Weise, wobei sich der Verfasser offenbar mit der Auffassung des Dichters selber über den Verlauf und den höheren Zweck seines Lebens in Übereinstimmung befindet, wird Sallets Schaffen in seinen verschiedenen Stadien zum „geistigen Reflex der im Zusammenhang mit der leiblichen Entwicklung gewordenen und vollendeten Idee, wie sie sich im Dichter objektiviert und Gegenstand seiner ‘Lebensepopöe’, des Laienevangeliums“ wird.

Auf die relative Wertlosigkeit einer derartigen Betrachtungsweise für die historisch-kritische Untersuchung braucht kaum

---

[1]) Breslau 1844. Herausgegeben von mehreren Freunden des Dichters, nebst Mitteilungen aus dem literarischen Nachlasse.

hingewiesen zu werden; sie ist bezeichnend für die wissenschaftliche Methode im Zeitalter Hegels.

Esenbeck. Auch Esenbeck schätzt und überschätzt in Sallet nur den Sänger des Laienevangeliums, zu dem er, mitten unter dialektischem Schwulst, einige gute Bemerkungen macht.

Die übrigen Werke Sallets faßt er nur als vorbereitend und begleitend zu diesem auf; sogar seine Aufgabe als politischer Dichter hängt damit insofern innig zusammen, als er, der Staat und Religion nach ihrer Idee wiederherstellen sollte, ihre unvollkommenen Abbilder auf Erden nicht verschonen durfte.

Paur. Weit sachlicher und tatsächlicher ist die Arbeit Theodor Paurs gehalten, die umfangreichste des Buches. Paur, der eigentliche Biograph Sallets und Herausgeber seines literarischen Nachlasses, mit reichem Material und gutem Erinnerungsvermögen ausgestattet, gibt uns ausführlich Bericht über Lebens- und Bildungsgang des Dichters und versucht auch in das Verständnis seiner Dichtungen einzuführen, was ihm aber nur mäßig gelingt. Seine Urteile sind recht allgemein und meist oberflächlich; er lobt gerne, wagt aber keine Kritik.

Weit höher sind dagegen seine Einleitungen zu den von ihm besorgten Nachlaßbänden einzuschätzen, die, aus etwas späterer Zeit stammend, ein sorgfältiges Eindringen in den Gegenstand von Jacobi gelernt haben, wenngleich er diesen an ästhetisch-kritischem Feingefühl nicht erreicht.

Jacobi. Als den wertvollsten Inhalt von Leben und Wirken bezeichnet mit Recht Weinhold die Charakteristik der Salletschen Schriften von dem Germanisten Th. Jacobi.[1])

Selbst dichterisch begabt, verbindet er feine und liebevolle Einfühlung in den Geist der besprochenen Dichtungen mit kritischer Schärfe.

Indem er dabei von keiner anderen „Tendenz“ geleitet wird als von der unmittelbar gegebenen, Wesen und Werk eines bedeutenden Menschen zu erfassen, gelingt es ihm, den eigentlich poetischen Gehalt der Salletschen Schriften mit einer Un-

[1]) Zeitschr. f. deutsche Phil. 1874 Bd. 5 S. 96.

befangenheit zu erschließen, die um so erfreulicher ist, als sie den übrigen Jüngern des Meisters durchweg fehlt.

Leider ist Jocobis Aufsatz lückenhaft; die bereits von Paur besprochenen Jugenddichtungen, die allerdings teilweise erst im Manuskript vorlagen, übergeht er völlig.

Auch die in den übrigen Kritiken und in verschiedenen gleichzeitigen Blättern (z. B. den Hallischen Jahrbüchern) lebhaft erörterten Tendenzschriften Sallets erwähnt er nur flüchtig und widmet sich dafür mit Sorgfalt den anderswo zu kurz oder flach behandelten Dichtungen.

Gottschall. Von ungefähr gleichzeitigen, weniger umfangreichen Arbeiten ist der in R. von Gottschalls Nationalliteratur[1]) enthaltene Überblick sämtlicher Salletscher Schriften hervorzuheben.

Gottschall, selbst mehrfach von Sallet beeinflußt, überschätzt ihn als Lyriker; doch erkennt er klar die formalen und ästhetischen Mängel und weist sie an verschiedenen Dichtungen nach. Der Einfluß der Romantik auf Sallet ist von ihm zuerst, wenn auch flüchtig, betont worden.

Goedeke und Hillebrand. Die Schnelligkeit mit der Sallet in Vergessenheit geriet, ist, soweit nicht in der Natur der zuletzt ausschließlich von ihm gepflegten Tendenzdichtung gelegen, mit auf Rechnung der wegwerfenden und erstaunlich oberflächlichen Urteile zu setzen, mit denen ein so geachteter Kritiker wie Goedeke und nach ihm Hillebrand ihn abtun.[2])

In neueren Literaturgeschichten wird Sallet, wie bereits erwähnt, nur kurz gestreift; ich zähle die Werke auf, soweit sie über eine belanglose Notiz hinausgehen.

Brandes, Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen Bd. 6 S. 16—22.

Brugier, Literaturgeschichte 12. Aufl. 1911 S. 26.

Engel, Literaturgeschichte Bd. 2 S. 486.

Leixner, Literaturgeschichte S. 878.

---

[1]) 4. Aufl. 1874 Bd. 3 S. 193—201.

[2]) Goedeke, Deutschlands Dichter, 1844 S. 217; Hillebrand, Nationalliteratur, 1846 S. 545.

Lindemann, Literaturgeschichte, 1906 S. 892.

Karpeles, Allgemeine Geschichte der deutschen Literatur Bd. 2 S. 644.

Meyer, R. M., Das 19. Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung S. 296.

Salzer, Literaturgeschichte Bd. 3 S. 1701.

Scherr, Allgemeine Geschichte der Literatur S. 316.

Vilmar, Nationalliteratur S. 524.

Wackernagel, Literaturgeschichte S. 627.

Einige dieser recht abweichenden Beurteilungen werde ich gelegentlich anführen; am ausführlichsten sind die Kritiken von Brandes, Karpeles und Meyer.

Letztere ist, wennschon sie über allgemeine Bemerkungen nicht hinausgeht, bei weitem die beste; Karpeles, gewandt in der Darstellung, gibt das Lob des Lyrikers bei Paur und Gottschall ohne die nötige Einschränkung wieder.

Brandes endlich, ungenau und flüchtig, begnügt sich mit einer verwischten Besprechung des Laienevangeliums und der Inhaltsangabe einiger politischer Gedichte.

Eine gute Zusammenfassung des bei Jacobi und Paur Gesagten bietet Daniel Jacoby für die Allgem. deutsche Biographie (Bd. 30 S. 417 ff.).

Bemerkenswert ist an dieser Arbeit die sonst nirgends überlieferte Mitteilung, Sallet sei lithauischer Abstammung gewesen; der Dichter selbst erwähnt die Herkunft seines Geschlechtes von den Hugenotten an einer recht unpassenden Stelle.[1])

Der fünfzigjährige Todestag des Dichters (20. Febr. 1893) rief zahlreiche Zeitungsberichte hervor, die allerdings wegen ihres allzu feuilletonistischen Zuschnitts hier nicht in Betracht kommen können; nur den Artikel der Frankfurter Zeitung will ich hervorheben, da er eine lebendige Darstellung der trostlosen, militärischen Verhältnisse jener Zeit gibt.

Allerdings dient die Schilderung derselben offensichtlich dazu, den von Sallet bei der Lösung seines Dienstverhältnisses an den Tag gelegten moralischen Mut herauszustreichen.

---

[1]) Im Laienevangelium, Bd. 1 der Sämtl. Schr. S. 319 Vers 7 ff.

Ein nicht uninteressantes Gegenstück zu diesem Aufsatz ist der der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung (1908, Nr. 22—24), dessen Verfasser auf dem entgegengesetzten Parteistandpunkt steht. Der bekannte Literat Rudolf Presber nämlich erhebt hier unter der Überschrift: „Der altpreußische Offizier in der Literatur“ gegen Sallets Charakter einen schweren Vorwurf, dessen Widersinn ich später eingehend dartun werde.

Eine in der Hingabe an die leitende Idee ihres Lebens so entschiedene Natur, wie die Sallets sich in seinen letzten Lebensjahren zeigte, ist dem Kämpfer für ähnliche Ziele auch heute noch ein willkommener Bundesgenosse; zum Beweise dafür nenne ich das bei Diederichs in Jena vor 10 Jahren erschienene Büchlein des freireligiösen Pfarrers Albert Kalthoff: „Die Religion der Modernen“.

Der ganzen Anlage des Werkchens nach erwartet man keinerlei kritisch-ästhetische Würdigung der darin aufgeführten Dichter und Denker; wo sie, wie in dem Sallet gewidmeten Kapitel, versucht wird, bleibt der Verfasser von fremdem Urteil abhängig.

Sobald er aber sein eigentliches Gebiet betritt, in dem er mit Sallets letzten Bestrebungen zusammentrifft, zeigt er feines und die Hauptzüge des „Apostels der Jungdeutschen“, als eines wahrhaft religiösen und ethischen Charakters, vertiefendes Verständnis.

Wieder von ganz anderem Gesichtspunkt aus spendet der Dresdner Lyriker Max Bewer in seiner Broschüre: „Rembrandt und Bismarck“ dem Dichter Sallet sein Lob.

Es ist hier abermals die Tendenz, und zwar eine der gröbsten Art, die den Verfasser veranlaßt, Sallet und einige andere adlige Dichter anstatt des allzusehr gepriesenen „Jüden“ Heinrich Heine dem deutschen Volke zu empfehlen.

Lebensabriß.

Friedrich von Sallet wurde am 20. April 1812 in Neiße in Schlesien als Sohn eines Hauptmanns geboren.

Er verlor den Vater schon nach zwei Jahren; die Witwe heiratete einen Juristen, den Assessor Jungnitz, und die Familie siedelte nach Breslau über, wo der Knabe an verschiedenen Schulen seine erste Ausbildung erhielt.

Von 1824—1829 besuchte er dann, der Familienüberlieferung nach zum Offizier bestimmt, die Kadettenschule in Potsdam und Berlin und bezog im Jahre 1830 als Leutnant die Mainzer Garnison. Eines satirischen Aufsatzes wegen wurde er vom Kriegsgericht bald darauf zu sechs Monaten Festungshaft verurteilt, die er in Jülich verbüßte, und wurde dann nach Trier versetzt. 1835 ging er nach Berlin auf Kriegsschule, wurde nach zwei Jahren in sein Regiment zurückgeschickt und erbat Ende 1838 seinen Abschied.

Ganz seinen privaten Studien und Neigungen hingegeben, lebte er dann in Breslau, wo er sich 1841 mit seiner Base Caroline von Burgsdorff vermählt hatte, und starb auf einer Reise zu seinen Schwiegereltern am 22. Febr. 1843, noch nicht 31 Jahre alt, an der Schwindsucht.

1. Sallets Jugendentwicklung im Überblick (1812—1830).

Überblickt man des Dichters Jugendentwicklung und erste Bildung, so ergibt sich ein ähnlicher Verlauf wie bei des Knaben erstem Vorbild, Ludwig Tieck.

Hier wie dort ist es ein begabter, stark eindrucksfähiger Knabe, der, von wohlwollenden Lehrern beraten und ermutigt, im Wetteifer mit gleichstrebenden Kameraden seine dichterischen Versuche wagt.

Auch die Art der Schulbildung wird bei beiden gleich beschrieben als eine historisch-rationalistische Behandlung des Lehrstoffes, wie sie seit den Tagen der Aufklärung gehandhabt wurde; daß der junge Sallet dabei wie Tieck unter den bestimmenden Einfluß des einen oder andern seiner Lehrer gekommen ist, bleibt zweifelhaft bei seinem völlig andersgearteten Charakter; auch spricht schon rein äußerlich der häufige Schulwechsel dagegen.

Für Geschichte und Mythologie beweist der Knabe starkes Interesse; die Beschäftigung mit den lateinischen Klassikern (griechisch hat er nie getrieben) regt auch ihn zu allerlei Übersetzungen an, die allerdings, nach eigener Angabe, recht holprig ausfallen.

Überhaupt gelingt ihm die Beherrschung der Form weit schlechter als seinen Kameraden.

Einen zweiten, schwerer wiegenden Mangel entdeckt der sich stets scharf beobachtende Knabe schon jetzt: „es wollten mir gar keine poetischen Ideen in der ersten Zeit einfallen und ich verzweifelte deshalb ganz an meinem Talent“, schreibt er in sein Tagebuch.

In der Tat besitzt Sallet wenig Einbildungskraft; sein Ideenreichtum ist begrenzt; nur daß ihm diese Erkenntnis in dem Maße verloren gehen mußte, als er sich durch die Fülle der ihm zuströmenden Eindrücke und Anregungen von außen her bereicherte.

Die eben geschilderte Eigenart seiner Begabung läßt uns daher schon jetzt die von Paur wiederholt geäußerte Überzeugung, Sallet sei ein ungemein leicht und mühelos schaffendes Talent gewesen, als irrig erkennen; wir müssen hierin vielmehr dem Dichter selbst Glauben schenken, der sein Leben lang hier einen Mangel gefühlt hat, so stark, daß er manchmal die Leichtigkeit des Schaffens als einen Wertmesser der poetischen Kraft ansah und deshalb bisweilen an sich verzweifelte.

Unterscheidet sich Sallet hierin scharf von dem phantasiereichen und auch formal so leichtbeweglichen Romantiker, so steht er an Aufnahmefähigkeit Tieck wenig nach und übertrifft ihn zweifellos an Kraft, das Empfangene zu vertiefen und, ohne seine Eigenart zu schädigen, sich harmonisch auszugleichen. Eine Kraft allerdings, die alles, dem sich nicht in dieser Weise beikommen ließ, mit entsprechender Heftigkeit wieder abstieß.

Daher die einseitige Verurteilung überwundener ästhetischer Richtungen bei Sallet.

Neben und außerhalb der Schule wirken ebenfalls die gleichen Einflüsse auf beide Dichter; Sallet begeistert sich an Schillerschen Balladen, er „schwärmt“ für den Fiesko und die Räuber, und auch die Shakespeareverehrung, die er wie Tieck sein Leben lang festhielt, setzt schon in den Kadettenjahren ein; dabei steht auch er dem Dichter des Werther zunächst kühl gegenüber.

Bereits in Breslau besucht der Neunjährige das Theater; die vorgeführten Zauberpossen begeistern ihn zu einer Nachahmung, die wohl sein erster dichterischer Versuch überhaupt ist.

Während der Kadettenjahre erweitert sich sein Gesichtskreis, und sein Geschmack beginnt sich zu läutern; dabei versucht er sich, jeder zufälligen Anregung nachgebend, in allen möglichen Dichtungsarten.

Paur gibt von diesen Knabenversuchen nur die Überschriften und kurze Stichproben; die ersten bedeutungslosen Lieder und

zwei Sprüche des Siebzehnjährigen nimmt er in den Nachlaßband auf.

Diese letzteren sind insofern erwähnenswert, als in ihnen zum erstenmal die Reflexion über das Wesen der Gottheit und ihr Verhältnis zur menschlichen Seele auftaucht; sie sind vermutlich durch das Lesen Lessings oder Jacobis angeregt, ohne daß man gerade schon mit Paur schmerzvolle Kämpfe und die Ahnung einer endlichen Versöhnung bei dem Kadetten anzunehmen braucht. Schließt hier Paur in dem pietätvollen Bestreben, dem Freunde eine frühe Weihe zu verleihen, von dem Sänger des „Laienevangeliums“ zurück, so fällt ein neuerer Literarhistoriker, Engel, in den weniger verzeihlichen Fehler, diese Knabenverse zusammen mit den Jamben, in denen sich die sittlich-religiöse Anschauung des zum Manne Gereiften ausspricht, als „oberflächlich“ zu verdammen.

Der Verfasser hat alle diese Arbeiten später unter dem für die Härte seiner Selbstkritik bezeichnenden Titel „Stümpers Werke“ in fünf Bändchen Manuskript gesammelt; da Paur daraus nur einige dramatische Werkchen veröffentlicht hat, darf man ihren poetischen Wert nicht allzu hoch anschlagen.

Immerhin läßt sich aus der Wahl der Themata wie der jeweils bevorzugten Form allerlei über die Art und Weise vermuten, in der sich Sallets ästhetische Ansichten gebildet und nach mancherlei Abwandlungen auch vollendet haben.

Da ist es denn vor allem die dramatische Form, die, wie erwähnt, als die erste den Knaben anzieht und in der er sich während seiner ganzen Schulzeit versucht; es liegt das nicht nur an der — zweifellos gar nicht unbedeutenden — dramatischen Begabung Sallets, sondern an dem negativen Umstande, daß er, der gebundenen Rede zunächst nicht Herr, auch die prosaische Wiedergabe moralischer Betrachtungen, die man dem Knaben vorlas, verabscheute; die durchsichtige Absicht der Lehrer, durch die Wahl der Texte zugleich erziehlich zu wirken, hat ihn gleichfalls erbittert, wie aus der Polemik, die er in den „Contrasten und Paradoxen“ gegen gewisse aufdringliche Erziehungsmethoden führt, noch deutlich hervorgeht.

Die in dieser Zeit entworfenen und zum Teil ausgeführten

Lustspiele dienen sämtlich praktischen Zwecken; sie werden bei festlichen Gelegenheiten von dem Corps aufgeführt, und die Aufnahme, die sie finden, wird vom Verfasser gewissenhaft dazu vermerkt und, soweit es ihm möglich ist, begründet.

Er gibt kurze Inhaltsangaben, nennt auch bisweilen das Muster, nach dem er sich gerichtet, irgendeinen Modeautor der Zeit. Dabei erwähnt er Einzelheiten, die auf einen gesunden, dramatischen Instinkt schließen lassen; er versucht sich zwar, wie einst Tieck, an Schicksalsstücken, läßt aber alsbald, wohl durch ihre mangelnde „Bühnengerechtigkeit" bestimmt, davon ab; in der Handlung und Charakterzeichnung strebt er nach Einfachheit und Klarheit, muß sich aber schon damals hüten, in den Fehler seines romantischen Vorbildes, die Konzeption ausgeklügelter und mit Reflexionen belasteter Gestalten zu verfallen.

Daß diese allerdings im wesentlichen negativen Züge in den dramatischen Anfangsversuchen Sallets keineswegs belanglos für das Vorhandensein wirklicher Begabung auf diesem Gebiete sind, zeigt ein Blick auf die Kritik Koepkes über die gleichfalls verloren gegangenen Erstlingsszenen Tiecks.[1])

Die erste Berührung mit der Tieckschen Märchenkomödie hat sich, wie Sallet selbst andeutet, gegen Ende seiner Schulzeit im Jahre 1829 vollzogen, und zwar ist es das letzte Lustspiel, dessen er Erwähnung tut, das einzige, von dem er uns den völlig ausgearbeiteten Entwurf mitteilt, an dem sich diese Einwirkung deutlich zeigt (Leben und Wirken S. 42 ff.).

Es handelt sich hier, wo der jugendliche Verfasser Originalität und Phantasie bewiesen zu haben meint, nur um eine, wie es den Anschein hat, leidlich geschickte Vermischung Tieckscher Motive aus dem „Zerbino" und dem „Kater" mit allerlei Märchenstoffen aus „Tausend und eine Nacht", womit er sich damals gerade beschäftigte. Eine Fülle von überladen und karikiert gezeich-

[1]) Sie seien ohne jeden dramatischen Gehalt, nichts weiter als eine rhetorisch-lyrische Schilderung von Zuständen, woraus sich später naturgemäß die Dramatik des Verfassers von „Abdallah" und ähnlichen Spiegelungen seines überreizten Seelenzustandes entwickeln mußte.

neten Charakteren, für deren Erfindung und Durchführung er auf die Typen in den „mittelalterlichen Narrenspielen“ hinweist, sind zum Zwecke der komisch-satirischen Wirkung durch den Gegensatz zusammengestellt. Es ist bemerkenswert, wie er, der später die besondere Art Tieckscher Ironie und Satire so genau nachahmt, hier noch die feingeschliffenen, lediglich den literarischen Anspielungen und Beziehungen zuliebe erfundenen Motive des Romantikers im Dienst der bloßen Situationskomik vergröbert.

2. Sallet in Mainz (1830—1832).

Sallet als Soldat.
Weitere Entwicklung; die Prosaarbeiten; die dramatischen Szenen.

Im Jahre 1829 siedelt Sallet nach Ablegung seines Offiziersexamens in die Mainzer Garnison über und tritt somit in den mit Begeisterung erwählten Beruf ein, zu dem ihn die Familienüberlieferung ohnehin bestimmt hatte.

Die Jahre seines Dienstes im Heere mit ihren immer unlöslicher werdenden Konflikten sind von Paur ausführlich geschildert worden, so daß ich in diesem Zusammenhang nur wenig hinzuzufügen habe.

Vor allem muß betont werden, daß die sich stetig steigernde Unzufriedenheit des Dichters mit seinem Berufe keineswegs in irgendwelcher soldatischen Unfähigkeit ihre Wurzel gehabt hat.

Sallet schätzte seinen Stand als solchen hoch, wie aus vielen seiner Äußerungen klar hervorgeht; auch neigte seine Natur ganz und gar nicht zu dichterisch-friedlicher Beschaulichkeit, wie wir es etwa bei Chamisso finden; es war im Gegenteil gerade die Taten- und Zwecklosigkeit des Garnisonlebens ohne die Aussicht auf einen „frischen, fröhlichen Krieg“, die ihn, je mehr er dabei seine besten Kräfte verkümmern sehen mußte, bedrückt und, als er diese sich in anderer Richtung wertvoll betätigen sah, die Lösung seines Dienstverhältnisses herbeigeführt hat.

Vielmehr ist Sallet auch als Dichter immer Soldat geblieben; nicht nur der gedrängte, epigrammatische Stil der „Ernsthaften

Gedichte“, deren Kommandoton Treitschke hervorhebt, sondern auch die große Stimmung, der Geist des Handgemenges, der in ihnen lebt, ferner der große Reichtum an Bildern und Vergleichen aus dem Soldatenleben, der sich nicht nur in den erwähnten Kampfgedichten, sondern auch in zarten lyrischen Schilderungen aus seiner romantischen Periode nachweisen läßt, bürgen dafür.[1]) Seine prächtigen Soldatenballaden vom Ziethen und Derfflinger sind noch jetzt in allen Schulanthologien zu finden. Als ihm die Praxis keine Befriedigung brachte, versuchte sich der junge Offizier an allerlei theoretischen, kriegswissenschaftlichen Aufgaben und bezog endlich die Kriegsschule.

Er war bis zuletzt der Überzeugung, daß er „als gewöhnlicher Offizier mehr fürs allgemeine Wohl leisten würde, als ein unreifes, verpfuschtes Genie“, und erst die Erkenntnis von der völligen Unvereinbarkeit seines Berufes mit der inneren und äußeren Freiheit, die seine „Sendung“ verlangte, rang ihm den Entschluß ab, aus dem Heeresdienst auszutreten.

Ich habe die Sachlage ausführlich erörtert, um damit den eingangs erwähnten ungereimten Vorwurf Presbers gegen Sallet zu entkräften.

Der Mitarbeiter der „Norddeutschen Allgemeinen“ nämlich äußert sich nach einer recht guten Darstellung der Beziehungen anderer Dichter zu ihrem Soldatenberuf, wobei sich von den beiden Kleist zu Sallet hinüber manche Parallele ziehen ließe, mit warmer Anerkennung über dessen dichterischen und persönlichen Wert.

Zum Schluß aber wirft er ihm vor, daß er, „der sich anmaßt, die Halbheit und Erbärmlichkeit seiner Zeit bei jeder Gelegenheit zu geißeln, nicht die Kraft gefunden habe, in sein eigenes Denken und Handeln Klarheit zu bringen“.

Ein Mann, wie er, fährt der Kritiker fort, den seine Ansichten zu einer Partei zogen, die dem Königsthron als Todfeind gegenüberstand, mußte beizeiten eine Gemeinschaft meiden, von der ihm wohlbekannt war, daß ihr gerade die entgegengesetzten

---

[1]) Solche Vergleiche finden sich besonders häufig in der großen Prosaerzählung, den Contrasten und Paradoxen.

Ansichten Pflicht sind, die sie beschworen mit heiligem Eid usw. — Presber urteilt hier ganz vom Parteistandpunkt aus; er übersieht unbegreiflicherweise, daß eben die so heftig beanstandeten Gedichte drei volle Jahre nach Sallets Austritt aus dem Heere verfaßt worden sind, als er die Disharmonie längst als Mann gelöst hatte.

Damit fällt diese schwere Anschuldigung in sich zusammen.[1])

Die sich über die ersten beiden Jahre von Sallets Offizierszeit erstreckende dichterische Produktion trägt das Gepräge einer vorwiegend kritischen, in ihrer persönlichen sowohl als literarischen Unbefangenheit schwer gestörten Natur an sich. Ich weise dafür zunächst auf die jetzt zahlreich verfaßten Prosaaufsätze hin.

Sallets Mißbehagen richtet sich zunächst gegen ihn selbst, da er noch keine bestimmten Ursachen dafür anzugeben vermag. In der Prosasatire von 1830, Wollust ward dem Wurm gegeben, führt er einen Dialog mit seinem Schutzgeist, der den mit der Welt Unzufriedenen auf die gewöhnlichen Lebensfreuden hinweist, aber vergeblich; erst die Mahnung zur Selbsterziehung und Genügsamkeit, also das ethische Moment, bringt die Versöhnung mit dem Geschick zustande, eine Wendung, die dem Verfasser des William Lovell allerdings schwerlich eingefallen wäre.

Eine Art Weiterbildung dieses Themas bildet die Personalsatire Sallets vom Jahre 1831; sie ist, wohl in Verspottung eines Kotzebueschen Rührstücks, „Menschenhaß, Dichtkunst und Liebe“ überschrieben.

Hier erscheint ein Dichter als Menschenhasser, wird aber durch die Macht der Liebe bekehrt.

---

[1]) Bezeichnend für die Oberflächlichkeit von Presbers Urteil ist auch, daß er dem Dichter Gaudy aus seiner in zahlreichen Gedichten ausgedrückten Napoleonsbegeisterung, die bei einem preußischen Offizier immerhin ungewöhnlich ist, keinen Vorwurf macht; er äußert nur ein sanftes Bedauern, daß dieser die deutsche Muttersprache dazu gemißbraucht habe! Warum meint er denn gegen Sallet so streng sein zu müssen?

Diese Lösung erfindet der junge Dichter, was psychologisch nicht ohne Interesse ist, aus der im Laufe dieses Jahres gewonnenen bitteren Erkenntnis heraus, daß auch die stärkste moralische Kraft zur Lösung seelischer Konflikte nicht immer ausreicht; er läßt eine größere Macht an ihre Stelle treten, die ihm aber selbst noch fremd war, und verspottet infolgedessen schon im Untertitel zu diesem Aufsatz: „ein verflucht sentimentales Stück", seine eigene Sentimentalität. Die hier vollzogene bloße Anempfindung, unterstützt durch den starken Einfluß der Musik und der Heineschen und Uhlandschen Liebeslyrik, wird sich später auf lyrischem Gebiete weit deutlicher zeigen. —

Da ihm der Verkehr mit den Kameraden trotz immer wiederholter Versuche nicht genügen konnte und jede Annäherung an andere Berufsklassen verboten war, sah sich Sallet immer ausschließlicher auf die Beschäftigung mit Kunst und Literatur angewiesen; den trockneren Wissenschaften widmete er sich erst später in Berlin.

Dieses Studium lenkt ihn für eine Weile von seiner eigenen Person ab; doch entnimmt er der Lektüre, wie eine Anmerkung zu einem Wilhelm Meister-Zitat beweist, statt der aufbauenden zerstörende Elemente, wie sie seiner augenblicklichen Stimmung angemessen sind (vgl. Leben und Wirken S. 54).

Wie nahe ihm da die Schicksale des Faust liegen mußten, ist klar; auch Hamlet ergreift ihn tief;[1]) seine sämtlichen Schriften, selbst die rein publizistischen der letzten Zeit sind mit Reminiszenzen aus beiden Dramen durchsetzt.

Noch zweierlei möchte ich hervorheben, da es mit der späteren Entwicklung des Dichters eng verknüpft ist.

Eine bedeutungsvolle Wandlung nämlich erfährt in dieser Zeit Sallets Verhältnis zu Goethe und Schiller.

Während er noch in einem kindlich anmutenden Aufsatze von 1830 dem Mann im Himmel bei weitem den Vorzug gab, zeigen Briefe und Tagebuchstellen vom Ende desselben Jahres ein Erkalten gegenüber Schiller, das ihm selbst unbegreiflich ist; mit der größten Begeisterung wendet er sich nun Goethe

---

[1]) Leben und Wirken S. 54.

zu, und vor der wirklichkeitsfrohen Kraft des Götz verblassen ihm die Gestalten „Fieskos“ und der „Räuber“.

Gewöhnt, sich über alles Rechenschaft zu geben, spricht er darauf seine jetzige Auffassung von der wesentlichen Verschiedenheit beider Dichter und der Art ihrer Wirkung auf ihn mit Klarheit und Reife aus.[1])

Dennoch möchte ich die tiefere Ursache dieser Wandlung nicht auf ästhetischem Gebiete suchen; schon deshalb nicht, weil sie nicht von Dauer war.

Es handelt sich vielmehr um eine kräftige Reaktion auf die Trostlosigkeit seiner persönlichen Lage, die ihn, gegenüber dem idealischen Pathos eines Schiller, die Wahrheit, weil objektive Wirklichkeit der Kunst in der Goetheschen Dichtung verkörpert sehen ließ.

Dieser Gegensatz schwächte sich dann im Laufe des Lebens ab, so daß wir in den reifen Schriften Sallets einen Ausgleich von Idealismus und Realismus empfinden; welches von beiden Elementen aber das stärkere, weil ursprünglichere war, zeigt die abermalige Schwenkung von Goethe zu Schiller am Ende seines Lebens.

Verstimmt die politische Lauheit Goethes schon den Knaben, wie viel mehr den Verfasser der Ernsthaften Gedichte, der, ein begeisterter Anhänger von Wienbarg und Gervinus, die nationalen Werte auch für den Dichter als die erstrebenswertesten ansah.

Möglich, daß Sallet in seiner Schätzung des Dichters Goethe auch durch Börnes und Menzels Angriffe beirrt worden ist; immerhin muß das harte Urteil, mit dem er den Egmont abtut, verwundern.[2])

Verständlich wird es aber in der Gegenüberstellung mit dem Tell, wo das Volk, wie es Sallet sich träumte, als hoch, edel und gewaltig dargestellt wird, während die Auffassung im Egmont eben beweise, daß Goethe vor der Kraft und dem Bewußtsein des Volkes keine Achtung gehabt habe.

---

[1]) Leben und Wirken S. 53/54.
[2]) Leben und Wirken S. 28.

Die kühle Haltung endlich, die Sallet zuletzt gegenüber den anfangs so hoch bewerteten Romanen Goethes einnahm, erinnert an den entsprechenden Wandel der Auffassung bei den Vertretern der älteren Romantik, hat aber völlig andere Ursachen. Bei Sallet nämlich erklärt er sich aus der veränderten Stellung zur Form, die er in der Jugend, als ihm ihre Beherrschung so schwer gelang, gerade bei Goethes Wilhelm Meister als einzigen Vorzug hervorhebt; der gereifte Mann dagegen erklärt die ruhig dahinflutende Prosa Goethes für unheimlich und ihm wesensfremd, weil er selber die formale, dichterische Fähigkeit, die ihm jetzt, nachdem er die Schule der Romantik hinter sich hatte, weit besser zu Gebote stand, im Interesse einer scharfen und möglichst bezeichnenden Ausprägung des Gedankens, des reinen Begriffes, oft genug Gewalt leiden ließ.

Eine harmonische, wahrhaft klassische Verschmelzung von Form und Inhalt vermochte eben Sallet in seiner kurzen Dichterlaufbahn weder zu erreichen, noch in ihrer Vollendung, wie bei Goethe, zu würdigen.

Ein Beispiel von dem starken Patriotismus Sallets ist schon in dieser Zeit, wo er noch, wie Paur sich ausdrückt, auf der Höhe der Befreiungskriege stand, die Dichterschau von 1831.

Hier erkennt Apollo dem mit Leier und Schwert ins Feld ziehenden Körner vor allen Dichtern den Preis zu; es trägt also über den Kritiker der Patriot und wohl noch mehr der zu ruhmloser Untätigkeit im Garnisondienst verurteilte Soldat den Sieg davon und läßt ihn in den damals und heute häufigen Fehler verfallen, Körners dichterische Leistungen an der Glorie seines Heldentodes teilhaben zu lassen.

Von allen bisher besprochenen Arbeiten sind nur flüchtige Inhaltsangaben überliefert; die einzige vollständig erhaltene Prosaskizze Sallets, die ich, der Seltenheit des Druckes wegen, im Anhang beifüge, zog ihm sechsmonatliche Festungshaft und die Versetzung in ein anderes Regiment zu.

Sallet hat über diese für ihn so folgenschwere Veröffentlichung, deren Bestrafung er als ungerecht und entehrend emp-

fand und die ihn auf Jahre hinaus stets von neuem tief verbittert hat,[1]) nie mehr gesprochen; denn selbst Paur, sein Vertrauter, weiß nicht einmal, um welche Satire es sich bei der Verurteilung gehandelt hat und spricht nur eine, allerdings richtige, Vermutung aus.

Diese Skizze, Das Leben ist ein Traum betitelt, wurde schon 1830, also gleich nach Sallets Dienstantritt geschrieben und zerfiel in drei verschiedene Abenteuer; aber nur das erste gelangte in drei aufeinanderfolgenden Nummern der in Darmstadt erscheinenden, übrigens höchst unbedeutenden Hessischen Blätter zum Abdruck; dann erfolgte, wegen einer darin enthaltenen Beschimpfung des Militärstandes die Anzeige beim Kriegsgericht, und die Fortsetzung unterblieb.

Eine literarische Anregung zu dieser Satire ist mir nicht bekannt geworden; da der Hauptteil fehlt, kann man auch nicht mit Bestimmtheit sagen, wie der Verfasser sich den Verlauf weiter gedacht hat.

Nach der Überschrift könnte man das Ganze für eine Traumhandlung halten, die etwa mit dem Versinken des Helden in Grübeleien und dem Eintreten des Juden einsetzt; sie würde den Vorteil haben, die nur allzu lebendig und glaubhaft geschilderten Typen der Kameraden in eine märchenhafte Ferne zu rücken und ihnen so die verletzende Beziehung auf die Wirklichkeit zu nehmen, wie sie ja tatsächlich vorhanden ist.

Allerdings sieht eine solche Vorsichtsmaßregel dem jugendlichen Verfasser nicht recht ähnlich; man hat im Gegenteil bei dieser Skizze das Empfinden, daß sie ohne bestimmte Absicht oder gar Tendenz geschrieben wurde, ein reines, sehr temperamentvolles Augenblickserzeugnis, in dem der Schreiber wie in seinem Tagebuche alle die persönlichen Stimmungen und Verdrießlichkeiten, mit denen er sich gerade trug, sich spiegeln läßt und das daher der Öffentlichkeit gegenüber gar keine objektive Geltung beanspruchen will und darf.

Das ganze Werkchen will nicht ernst genommen sein; es ist von Anfang bis zu Ende mit einem übermütigen, bisweilen

---

[1]) vgl. Leben und Wirken S. 68 oben.

grotesken Humor durchsetzt, der die Bezeichnung Satire kaum einmal verdient.

Von einer Verhöhnung seines Standes kann man nicht wohl reden, denn die geschilderten Zustände und Charaktere waren nicht etwa nur im Offizierkorps zu finden; besonders die gesellschaftlichen Albernheiten kennzeichnen andere Gesellschaftsklassen genau so gut.[1])

Es bleiben freilich die verschiedenen Ausfälle gegen das öde Reglementswesen und den ganzen Exerzierbetrieb, die scharf genug klingen, um wichtiger genommen zu werden, als sie eigentlich gemeint waren; sie entspringen einer augenblicklichen Gereiztheit, und bei ruhiger Gemütsverfassung würde der Offizier Sallet sie nicht niedergeschrieben haben, wenigstens nicht in dieser Form.

Daß es dem Verfasser nicht in den Sinn kam, der Ernst seiner soldatischen Gesinnung könne infolge eines solchen Stimmungsbildchens angezweifelt werden, erhellt schon daraus, daß er es mit vollem Namen veröffentlicht hat und in derselben Zeitung fast gleichzeitig ein begeistertes, patriotisches Lied erscheinen ließ; der Beifall, den seine Skizze schon im Manuskript bei einer fürstlichen Dame fand, mochte ihn zur Veröffentlichung gereizt haben.

Die Anzeige gegen Sallet erfolgte durch den Offizier eines fremden Regiments, und die Untersuchung dauerte ein volles Jahr.

Daß dann noch eine Verurteilung erfolgte, mag mit dem Umstande zuzuschreiben sein, daß der Verfasser weder bei seinen Vorgesetzten, noch bei den Kameraden sonderlich beliebt war; sein zurückhaltendes Leben und Wesen und die andauernden Privatstudien mußten bei einem blutjungen Offizier, für den sonst „das Reglementierbuch die einzige Lektüre bilden sollte“,[2]) auffallen und sein linkisches Gebaren sowie die Schärfe seines Spottes konnte ihm auch im Kasino wenig zum Vorteil gereichen.

Auch im Dienst wird er, wie es wenigstens Paur für seine

---

[1]) vgl. die entsprechenden Schilderungen in den „Contrasten und Paradoxen“.

[2]) So drückt sich, wohl etwas übertrieben, Westenberger aus.

Berliner Zeit bezeugt, nicht besonders pünktlich gewesen sein; und die fortwährende Geldnot, mit der er zu kämpfen hatte, spiegelt sich in dem Entzücken, das der Held seiner Skizze beim Empfang des großen Loses äußert, ergötzlich wieder.

So wird klar, daß die ganze kleine Schrift aus persönlichen Stimmungen und Erfahrungen sich zusammensetzt.

Gleich am Anfang ist die Anwendung des Goethewortes auf des Verfassers persönliche Lage in lebhafter Steigerung gemacht; sie gipfelt in der Unterhaltung mit der Kommandeuse, bei der die Plattheit der Gespräche in dem geschickt verschränkten Aufbau von Rede und Gegenrede gut zur Geltung kommt; da sich der Erzähler selbst mittrifft, nimmt er seinem Spott die Schärfe.

Ähnlich sind die darauffolgenden, wehmutsvollen Träumereien angeordnet, die, obwohl echtes Gefühl verratend, leichte Ironie durchblicken lassen und wieder in Goethe-Schillerschen Reminiszenzen endigen.

Hat es sich bis jetzt nur um die Wiedergabe von Stimmungen gehandelt, so setzt nun mit der Übergabe des Geldes das „Abenteuer“ ein; hierbei gibt in der lebhaften Mimik und immerwährenden Beweglichkeit der Handelnden, die in der Szene mit dem Juden zeitweise ganz pantomimisch verläuft, der Dramatiker den Ton an.

Die äußere Erscheinung wird zuweilen ins Groteske gesteigert (vgl. z. B. die „bleiche Jammergestalt mit den klapperdürren Gebeinen“) auch die Umarmung des erst ziemlich verächtlich behandelten Juden durch den Offizier ist zu unwahrscheinlich, um noch komisch zu wirken; höchstens im ersten Augenblick der freudigen Bestürzung wäre sie denkbar gewesen.

Die Ironie ist so reichlich verwendet, daß Worte und Handlungen einander öfters widersprechen; der Jude, bei dessen Charakterisierung Sallet mit besonderer Freude verweilt, die etwa an Hauffs Frankfurter Börsentypen erinnert, klopft erst sehr bescheiden an die Tür, tritt aber ohne Erlaubnis ein; er leugnet, irgend etwas von Belang mitzubringen, überreicht aber gleichzeitig den großen Geldsack; endlich zeigt er bei der Auf-

zählung des Geldes ein großes Phlegma, bricht aber vor Entzücken über das Geschenk in die Knie.

Schärfer noch und wirksamer ist dieser Widerspruch bei dem „Pietisten“ aufgedeckt, der sich bei seiner Mahnung zur Mäßigkeit häufig mit Champagner stärken muß.

Eine ernstliche Mißbilligung über das lustige Treiben seiner Freunde zeigt der Verfasser nur an einer, auch von Moecke[1]) erwähnten Stelle, die aber ganz aus der übermütigen Stimmung fällt; die Schilderung des Gelages ist so lebenswahr gezeichnet wie nur möglich, und führt das Fragment zu einem Höhepunkt, der immerhin als Abschluß gelten kann.

Sallets gutes Stilgefühl hatte ihn davor bewahrt, für seine Selbstbetrachtungen und Reflexionen eine andere Form, als die prosaisch-novellistische zu wählen; für die literarische Satire aber, der er sich nun zuwendet, schließt er sich, auch in der Form, an Tieck und dessen Vorbilder an.

An dramatischen Arbeiten Sallets liegen uns, außer kleinen, wertlosen Proben nur Satiren und eine romantische Ritterdichtung vor; ein Trauerspiel, das er sogar der Aufführung für wert hielt, und ein Dramamanuskript, worin die Jugend Friedrichs des Großen behandelt wurde — ein sicher sehr anziehender Stoff für Sallet — sind verloren.

Sallet hat das Drama stets für die höchste poetische Gattung erklärt und sich in seinem Tagebuche mit allerlei theoretischen Fragen darüber beschäftigt; aber seit dem Jahre 1833 hat er in dieser Form nichts mehr verfaßt.

Die Frage nach dem Warum beantwortet Jacobi dahin, daß Sallet größere dramatische (und epische) Dichtungen wohl habe „machen“ können, aber nicht habe machen wollen, sondern immer gewartet habe, daß sie, wie ein Kind der Natur, in ihm wüchsen!

Diese Erklärung ist natürlich keine; da der Dramatiker doch nicht wie der Lyriker allein von seiner Inspiration abhängig ist, die sein seelisches Erleben nach ihrer Willkür ge-

---

[1]) vgl. Leben und Wirken S. 59 oben.

staltet; wo wären bei einem solchen träumerischen „Abwarten“ Schillers Meisterdramen, von Lessing ganz zu schweigen, geblieben!

Sallet jedenfalls ist in seiner letzten Zeit über diesen Irrtum hinausgekommen; es wird uns berichtet, wie er, wohl durch die „ästhetischen Feldzüge“ von neuem auf das Drama, „die Tochter der Tat und der Begeisterung, wie es Wienbarg ausdrückt,[1]) hingewiesen, lange eifrig nach einem Stoffe suchte, der aber ein „welthistorischer“ sein sollte.

Denn nur in einem solchen schien es ihm möglich, die von Hegel übernommene geschichts-philosophische Auffassung, nach der die Entwicklung der Einzelseele analog der eines ganzen Volkes, ja, der Menschheit überhaupt verläuft, ohne Einschränkung zu schildern.

Begreiflicherweise fand er einen solchen Stoff, von dessen Beschaffenheit er nur verschwommene Vorstellungen haben konnte, nicht[2]); er sucht nun einen zeitgemäßen, nationalen Stoff, wie ihn Wienbarg verlangte.

Aber auch das gelang nicht, und zwar erzählt Paur bezeichnend, daß der Dichter von einem der Breslauer Chronik entnommenen Vorwurf nur deshalb Abstand genommen habe, weil die Bürger noch von ganz anderen als „freisinnigen“ Motiven gegen den Böhmenkönig bewaffnet worden seien!

Eine so engherzige und hilflose Stellung des Dramatikers zu seinem Stoffe, die ihm weder erlaubt, das, was seinen volkserzieherischen Tendenzen nicht entsprach, zu ändern, noch, es zu streichen, was ja bei einem so entlegenen Stoff leicht gewesen wäre, läßt uns das Aufgeben dieses Planes nicht bedauern.

Sie gestattet aber einen sicheren Rückschluß auf die damals bereits seit längerer Zeit eingetretene Verkümmerung von Sallets poetischer Gestaltungskraft, die mit dem gewaltigen Einfluß der Hegelschen Philosophie zusammenhängt.

Wie sollte sich auch mit Theoremen, wie ich sie oben kurz andeutete, eine Darstellung vereinen lassen, die allein des Drama-

---

[1]) Ähnliche Gedanken spricht der Dichter am Schluß seiner Novelle „Kontraste und Paradoxen“ aus.

[2]) vgl. dazu die Ausführungen Sallets in „Leben und Wirken“ S. 94.

tikers, großen Stils wenigstens, wie es Sallet anstrebte, würdig ist: eine vorurteilslose, unbefangene und großzügige Wiedergabe der Gestaltungen des geschichtlichen Lebens im weitesten Sinne, wobei keine anderen „Tendenzen“ sich geltend machen dürfen, als sie in der geschilderten Entwicklung an sich mit gegeben sind.

Bei alledem finden sich in Sallets Dichtungen, und zwar nicht nur in den eigentlich dramatischen, die ich jetzt im einzelnen zu besprechen habe, Spuren einer Begabung für das Theater vor, die eine ganz andere Entwicklung hoffen ließen, als die unter den erwähnten Einflüssen verlaufende es ist; ob Sallets Talent in einer „größeren“ Zeit mit starken, äußeren Erschütterungen ihn zu Großem befähigt haben würde, das zu erörtern, wie Paur es versucht und wie der Dichter selbst es glaubte, ist müssig.

Die Zubereitung des Klingemannschen Faust.

Eine Hexenszene. (1831.)

Selbständig im Urteil der Moderichtung gegenüber greift Sallet hier den „Faust“ August Klingemanns an, ein Werk, das noch in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf der Bühne heimisch war und der Dichtung Goethes starke Konkurrenz machte.[1])

Klingemann, der im Vorwort zu seinem Stück mit der Anmaßung auftritt, den echten mystisch-schauerlichen Ton der alten Volkslegende besser zu treffen, als es Goethe gelungen sei (!), beweist den Respekt, dessen er ihn zugleich versichert, durch handgreifliche Anleihen, die er bei ihm macht und die er mit allerlei Reminiszenzen aus „Hamlet“, „Clavigo“ und „Emilia Galotti“ zu einem Schauerschicksalsstück gröbster Sorte vereinigt. Sallets kleine Satire ist eine ziemlich genaue und geschickte Nachbildung der Macbethschen Hexenszene, wie sich besonders im Kehrreim des Hexenliedes deutlich zeigt:

Lodre, brodle, daß sichs modle usw.

---

[1]) vgl. Kürschner, Allgem. deutsche Biogr. unter: Klingemann.

Der Beginn, die feierliche Ansprache der Hexenkönigin, ist wie Klingemanns Drama in Blankversen verfaßt.

Am Schluß mündet das Werkchen in den Reden des „Verstandes“ und des „Dichters“, d. h. Klingemanns, in nüchterne Prosa aus. Das Auftreten dieser beiden ist Platens Romantischem Ödipus entnommen; doch hält hier der „Verstand“ keine lange Verdammungsrede, sondern drückt seinen Abscheu weit drastischer aus: das Speien in den Dichterbrei rühmt Paur als besonders originelle Idee.

Die ausführliche szenarische Beschreibung am Anfang parodiert die des „Faust“recht ergötzlich.[1])

Der Charakter der „Königin des Unsinns“ wird durch ihre umständliche und schwerfällige Ausdrucksweise gleich in den ersten Versen gut gezeichnet.

Ein weiteres, von Sallet in sämtlichen Satiren angewendetes Charakterisierungsmittel ist die Wahl der Namen, die sich weiterhin zu der auch bei Jean Paul und besonders bei E. Th. Hoffmann beliebten Verwendung von Namen grotesken und seltsamen Klangs überhaupt entwickelt hat.

Auch biblische Namen kommen bei Sallet vor: in seiner Novelle „Kontraste und Paradoxen“ entnimmt er den Namen der Hauptfigur, Holofernes, dem Shakespeareschen Lustspiel: Love's labour lost, wo er einen gelehrten Pedanten bezeichnet.

Der Brei, den die Hexen zusammenrühren, stellt also das Klingemannsche Drama vor; infolgedessen mischen ihm die Weiber nicht wie bei Shakespeare konkrete Substanzen, sondern ästhetische bei, also Begriffe; ich betone das extra, weil sich hier schon die Eigentümlichkeit des Salletschen Stils geltend macht, ein tatsächliches Bild in das Abstrakte, das er damit veranschaulichen will, hinüber zu verwischen, wodurch er sich später meist die Wirkung seiner Parabeln zerstört.

Der Brei ist also ein allegorischer, wenn man so will; trotz-

---

[1]) Bei Klingemann setzt die Handlung ein in Fausts Studierzimmer, das mit allerlei grauenerregenden Instrumenten, mit Skeletten u. dergl. geschmückt ist. Man hört es nach einer ernsten Symphonie 11 schlagen usw.

dem fügt man ihm doch noch zwei wirkliche Zaubermittel bei: die unglückselige Kugel, mit der die alberne Art des Vatermordes bei Klingemanns Faust parodiert wird, und eine Flasche mit Extrakt aus der „eleganten Welt“. Es war dies die beliebte Zeitung, an der Klingemann mitarbeitete; dies von Tieck übernommene Spiel mit Zeitschrift und Büchertiteln findet sich bei Sallet, der stets derb zu Werke geht, sonst nicht.

Mit dem Rückzug des „Verstandes“ hätte das Werkchen wirkungsvoll abgeschlossen; die Taschenspielerei des „Dichters“ mit der Häufung von Bildern und Motiven ist aufdringlich und schwächt das Ganze stark ab.

Auch hierin liegt ein Grundfehler der Salletschen Dichtung, dem wir noch begegnen werden; er versteht nicht, sich zu beschränken und seine Kunstmittel einzustellen.

Sallets Selbstkritik zu dieser Satire lautet: „ungerecht und unbestimmt“. Von Ungerechtigkeit ist keine Rede; die Unbestimmtheit wäre höchstens in dem immer wiederholten Vorwurf des „Unsinns“ gegen das Drama zu sehen, ohne eine nähere Begründung aus seinem Inhalt und Aufbau zu geben.

Blutigste Schuld und blutigste Rache. 1831.

Hat Sallet in der vorigen Satire ein Einzelstück verspottet, so wählt er für den Angriff gegen die ganze Gattung der Schicksalstragödie die Form der Parodie.

Der fingierte Verfasser mit dem beziehungsvollen Namen Dunkeldolch, in dem das „Dunkel“ der Vokale geheimnisvoll wirken soll, ist gleichfalls als Opfer des Schicksals umgekommen.

Das Versmaß ist hier nicht, wie man erwarten sollte, der Trochäus, sondern der Alexandriner, der gut eingehalten wird; zu der Steifheit und Glätte, die wir mit diesem Metrum gewöhnlich verbunden sehen, soll die derbe, platte Sprache im komischen Gegensatz stehen; die häufigen Provinzialismen, die volkstümlichen Wendungen, besonders die Schimpfworte und Drastika an feierlichen und erhabenen Stellen sind ganz in der Weise wie in Platens romantischem „Oedipus“ gebraucht. Die Satire wird hier außer durch die Form und Stilgebung durch

die Handlung selbst ausgedrückt: das unentrinnbare Fatum schreckt den völlig harmlosen Menschen mit einer dunklen Ahnung, der er sich vergebens zu erwehren sucht; der Traum, ein beliebtes Motiv im Schicksalsdrama, überfällt ihn; aus seiner Faulheit wird ihm so etwas wie eine tragische Schuld konstruiert; er mordet aus Versehen zweimal nacheinander die Blutsverwandten und empfängt dafür am Schluß den typischen Fluch.

Hiermit sind wesentliche Züge der Schicksalsdramen durchaus richtig und in grotesker Komik parodiert; besonders komisch wirkt die Gegenüberstellung des Butterbrotessenden mit seinem entsetzlichen Geschick, die durch die szenische Anmerkung verstärkt wird.[1]) Überhaupt legt Sallet, ohne doch an eine Bühnenaufführung dieser Stückchen zu denken und vollends ohne die ernsthaft polemischen Tendenzen eines Platen auf die Mimik der Handelnden stets Gewicht, wie er es bei Tieck und namentlich bei Gozzis Improvisationen vorfand; ich sehe darin ein Zeichen natürlicher dramatischer Anlage.

Die Wiederholung und Übertreibung der Motive ist hier, wo sie das Wesen der parodierten Stücke trifft, mehr am Platz als in der zuletzt besprochenen Satire.

Die gelegentliche Selbstironie der Handelnden und ihre scherzhaften Reflektionen über das, was sie nun zu tun haben, zeigt den Einfluß Tiecks; die Personen fangen an, sich als Schauspieler im Stück zu fühlen.[2])

Die Verfluchungsszene erinnert im Aufbau und in Einzelzügen stark an den Schluß von Byrons „Kain".

Das als Epilog auftretende Schicksal, eine dunkle Gestalt, der man eigentlich nicht ansieht, was sie vorstellen soll, deutet den Fortgang des „Fragments" an, in dem der Alte, der sich aus Versehen selbst verflucht hat, von seinem Sohn, der zum Räuber wird, ermordet werden soll.

---

[1]) Er schläft ein, in der einen Hand das Brot, in der andern das Messer, mit dem der Mord verübt werden soll, also das „Schicksalsinstrument".

[2]) z. B. drum mach ich lieber hier im Jammern eine Pause — ich muß nunmehr den großen Fluch beginnen usw.

Hier könnte an die „Ahnfrau“ gedacht werden; doch kommt es dem Verfasser wesentlich darauf an, in eine Zukunft endloser Greuel blicken zu lassen, der das ganze Geschlecht zum Opfer fällt.

An dieser Stelle wird das Metrum wirkungsvoll durchbrochen: ein fieberhaftes Vorwärtsjagen des tückischen Schicksals mit dem ohnmächtigen Menschen wird angedeutet.

Im Aufbau sowohl wie in der Erfindung und der ganzen Ausführung stellt diese Satire einen Fortschritt gegen die vorige dar; sie findet einen frischen und ungezwungenen Ton und wird im kleinen Rahmen ihrer Aufgabe ganz gerecht.

Die Prophezeiung. Szenen aus dem Mittelalter.

Februar-März 1832.

Sallet hat in dieser kleinen Dichtung, die so unvermittelt zwischen den groben Satiren auftaucht, zum erstenmal das romantische Gebiet betreten, auf dem er von jetzt an für Jahre hinaus bleiben sollte.

In bewußter Abkehr von der kritisch-zerstörenden Richtung, in der er sich bis jetzt bewegt hatte, strebt er dahin, seinem Leben und Schaffen einen neuen wertvollen Inhalt zu geben und zu einer mehr heiteren Weltbetrachtung zu gelangen.

Aber nicht nur inhaltlich, nicht nur an den Gefühls- und Stimmungsmomenten der Romantik will er sich bereichern; unablässig kämpft er um seine formale Weiterbildung, und es ist ihm durch das Studium der mittelalterlichen Lyrik und ihrer modernen Nachbildungen, sowie durch sorgfältige metrische Übungen geglückt, in diesen Versen die „Leichtigkeit und Lieblichkeit“ der alten Minnesänger wenigstens annähernd zu erreichen.[1])

Aber nicht mehr; die Welt Uhlands und Eichendorffs, um von noch „naiverer Kunst“ zu schweigen, war ihm wesensfremd, und so bleibt diese Dichtung bei allen anmutigen Einzelheiten

[1]) vgl. zu diesen Ausführungen die Briefstelle Sallets im Vorwort zum Nachlaßbande S. 9—10.

nur eine Form und Kostümstudie, in der sich die Figuren, ohne inneren Anteil verfaßt, wie auf einem Schauplatz bewegen.

Die Handlung ist einfach und hübsch erfunden; sie steht Uhlands „Normännischem Brauch“ recht nahe.

Ein grober Fehler im Aufbau ist die gesuchte Auslegung der Prophezeiung von den Kindern auf die Schwiegersöhne; der Dichter vermochte den Konflikt nicht anders zu entwickeln, muß aber auf die Bildung einer „Illusion“ bei dem Leser verzichten.

Sprache und Vers, Stimmung und Stil sowie die Charakterzeichnung, die im Vergleich zu der holzschnittartigen Derbheit des jungen Satirikers eine zarte Linienführung zeigen, deutet auf Uhland hin.

Das Urbild des Dichters Franz ist Sallet selber, das der Geliebten seine damalige Freundin Mathilde; doch weisen beide Gestalten keinerlei persönliche Züge auf; besonders Marie ist ganz farblos und von ihrer Schwester kaum zu unterscheiden; etwas Leben borgt ihr Shakespeares Julia in der Verlobungsszene, die dem wundervollen Ballgespräch im Romeo recht nahe steht.

Dagegen ist die Gestalt des alten, tatenschnellen und mit seinen Siegen prahlenden Ritters Otto mit Pedro und Eusebio in Uhlands „Bärenrittern“ verwandt.

Auch die Namen sind sämtlich Uhlandschen Dramen entnommen.

Alle diese verschiedenen Einflüsse können der Unbedeutenheit des Ganzen nicht abhelfen; der Mangel an Eigenart des kleinen Werkes läßt den von Paur behaupteten „wohltätigen Eindruck“ nicht aufkommen.

3. Sallet in Jülich und Trier (1832—1834).

Empfindungslyrik.
Der Johanniswürmerprinz.
Fragment aus dem Tagebuch eines Jenseitigen.
Die Welt aus Rang und Banden.
Die lange Nase.

Bereits im vorigen Abschnitt ist gesagt worden, daß die Anfänge der Salletschen Gefühlslyrik, von einigen patriotischen

Gedichten abgesehen, keinem starken inneren Trieb entsprungen sind, sondern reiner Anempfindung, die durch literarische Einflüsse hervorgerufen wurde und für die Sallets trostloser seelischer Zustand die Grundlage bildet.[1])

Es ist begreiflich, daß eine so einfache und kräftige Natur den Ausdruck eines unbestimmten Verlangens, wie ihn ein Klopstock mit ehrlicher Inbrunst der zukünftigen Geliebten weiht, als Sentimentalität selbst verurteilen mußte, aber auch die seinen Beziehungen zu Mathilde entsprungenen Gedichte versieht er mit ironischen Kritiken, weil er jeden Hauch inneren Erlebens darin vermißt.

Überhaupt hat das erotische Moment in Sallets Leben keine Hauptrolle gespielt; seine Neigung zu Mathilde, in ihrer Wichtigkeit von Paur weit überschätzt, gewinnt erst nach der Trennung von ihr in der quälenden Einsamkeit der Festungshaft kurze Macht über ihn; und bei der innigen Liebe, die ihn mit seiner späteren Gattin verband, mußte ihm doch seiner ganzen Anlage nach alles Persönliche vor seinen allgemeinen Zielen zurücktreten.

Um einen besseren Überblick geben zu können, fasse ich im folgenden die gesamte Empfindungslyrik Sallets, wie sie sich im Laufe dieser zwei Jahre ausgebildet hat, zusammen und werde dann seine dazwischenliegenden dramatischen Satiren gemeinsam behandeln.

Lust und Qual der Jugend.

Die unter dieser Überschrift von Paur im vierten Bande der Schriften veröffentlichten Jugendgedichte lassen bereits die wesentlichen Züge von Sallets lyrischer Begabung erkennen.

Paur hebt besonders die Mathilde gewidmeten Sonette hervor, die er nach Inhalt und Form zu den schönsten ihrer Gattung rechnete.

Das Sonett, die Lieblingsform der Romantik, wurde von

---

[1]) vgl. die Tagebuchnotiz, Leben und Wirken S. 51 Zeile 10 von unten.

Sallet eifrig gepflegt;[1]) er erlangt in diesem Metrum eine Gewandtheit, die der Schlegels und Tiecks nicht nachsteht; die Anmut, mit welcher namentlich der letztere über die Dürftigkeit des Empfindungsgehaltes hinwegzutäuschen weiß, ließ sich allerdings nicht nachahmen.

Der Gleichförmigkeit des Metrums entspricht der Inhalt: es ist immer dasselbe, was der Verfasser zu singen hat, die Sehnsucht nach der Geliebten, die Innigkeit seiner Liebe und der Preis ihrer Schönheit; aber bei allem Wortaufwand mutet der Inhalt rein nebensächlich an; es sind geschickte metrische Übungen, nichts weiter.

Den Vorwurf der Unwahrheit der Empfindung, den sich der Dichter selber in dem satirischen Schlußsonett macht, erhebt er auch gegen sein Muster Petrarka, von dessen Leidenschaft er nichts hatte wiedergeben können; von direkter Anlehnung kann bei der Abgegriffenheit der hier angewendeten Bilder und Wendungen allerdings nicht gesprochen werden.

In den formal und inhaltlich weniger abgegrenzten Gedichten tritt dafür die Einwirkung fremder Muster um so stärker hervor.

Von einer bewußten Nachahmung ist aber nicht die Rede; das geht schon daraus hervor, daß ein und dasselbe Gedicht zuweilen formal und inhaltlich unter verschiedenem Einfluß steht.

Ein Beispiel dafür ist das „Liebeslied“ (S. 116). Hier ist die Form und der Stil ganz romantisch; die Endstrophe aber, plötzlich das Metrum wechselnd, faßt den in den vorigen Versen ausgesprochenen Gedanken rekapitulierend zu einer unvermuteten Anrede an die Geliebte zusammen, wie Tieck nie angeschlossen haben würde, wie wir es vielmehr bei Heine finden.

Heine, Uhland und Eichendorff zugleich sind bei dem dreiteiligen Gedicht „Der Hirtenknabe“ beteiligt (S. 143—148). Von romantisch-mittelalterlicher Stimmung haben sie ihm allerdings nichts mitzuteilen gewußt; hausbackener kann man die Liebe des Ritterfräuleins zu dem Hirten nicht schildern.

---

[1]) Sallet dichtet im strengsten Schema von A. W. Schlegel, z. B. die fast durchgängige Verwendung von weiblichen Reimen usw.

Die Blumen im Schloßgarten und die ganze Situation weisen auf Eichendorff hin: nur, daß der „Gärtner“ des „Taugenichts“ hier recht ungeschickt zum Hirten gemacht ist, von dem es entsetzlich nüchtern heißt:

er, nicht die Blumen, ziehet
Des Fräuleins Blick herab.

Die altertümelnde Sprache ist gar zu ersichtlich nur des Reims wegen da (vgl. „entbronnen“ und „ersehlich“, ein selbstgebildetes Wort).

In Strophe 17 wird der Heinesche Hirtenknabe [1]) in folgender Weise abgeändert, die nicht unbedenklich ist:

Darf ich mein Haupt nicht lehnen
Ach, an ein Pfühl so weich,
Nach ihm geht all mein Sehnen,
nicht darf ich's nennen Euch.

Der dritte Teil endlich lehnt sich in Strophe 3 und 4 an die entsprechende großartige Schilderung in Goethes Braut von Korinth an.

Der Vergleich der Salletschen Liebeslyrik mit der Goethes und Heines zeigt überhaupt am besten die Grenzen seiner lyrischen Begabung: er besitzt weder Anschauung noch Naivität; es bleibt ihm nur die Möglichkeit, sich alles, was er dort unmittelbar ausgedrückt sieht, gleichsam logisch anzueignen.

Übermittelt er daher subjektive Gefühlswerte durch Reflexion, so liegt es nahe, daß er die Grenzlinie von Pathos und Rhetorik, Anmut und Geziertheit, Volkston und Plattheit nicht einzuhalten vermag.

Eine anakreontische Ader besaß Sallet vollends nicht. Jacobi erwähnt, daß er kein einziges Trinklied, das diesen Namen verdiene, verfaßt habe.

Nimmt man dazu die Entschiedenheit und Deutlichkeit, mit der alles geäußert wird, während doch der Reiz beim Liede oft genug gerade im Verschwiegenen oder Angedeuteten liegt und das unablässige Bestreben, alles zu vergegenständlichen, bis auf

---

[1]) Heine: In den Armen meiner Königin
ruht mein Königshaupt so weich —

den letzten Rest zu objektivieren, so wird klar, daß die Lyrik des subjektiven Gefühls dem Dichter nicht gegeben war, ja, daß er sich über kurz oder lang von ihr und ihren Meistern abwenden mußte, um die Richtung einzuschlagen, die seiner Eigenart entsprach.

Daß dem Tendenzdichter, dem didaktischen Lyriker gerade die oben geschilderten Mängel sich zu Vorzügen wandeln mußten, liegt auf der Hand.

Einige Zusammenstellungen der Salletschen Lieder mit seinen Mustern werden das Gesagte verdeutlichen.

Die Naturbeseelung bei Heine sucht Sallet mit mehreren Gedichten sich anzueignen; man vergleiche beispielsweise das Heinesche: warum sind denn die Rosen so blaß? mit dem Gedicht: des Liebchens Krankheit (S. 116).[1])

Für Heine ist das Mitempfinden der Natur vollkommen selbstverständlich; er schildert es unmittelbar und läßt uns erst am Schluß den Ursprung all dieser außer ihm gedachten Bewegungen in der eigenen Seele erkennen.

Sallet beschreibt erst einen Spaziergang in den Wald; er verkündet dort seinen Kummer und läßt dann die Wirkung logisch eintreten, wandelt also das ganz auf Stimmung beruhende Gedicht in platte Begreiflichkeit um.

Eine noch stärkere Vergröberung erfährt Heines: Über die Berge steigt schon die Sonne, in Sallets Morgenlied (S. 103). Er zerrt es in sieben langweilige Strophen auseinander, denen man das Vorbild nicht mehr anmerkt; geradezu komisch ist die Vorstellung der vor Freude über den Anblick der Schlafenden ihren Lauf beschleunigenden Sonne. Am Schluß heißt es bei Heine: „sie liegt noch und schläft und träumt von mir", woraus Sallet äußerst nüchtern umbildet:

Ein Traum ist ihr erschienen
Sie träumt vielleicht von mir!

Ähnlich geht es dem Höltyschen Minneliedchen: „Holder klingt der Vogelsang", dessen zarten Reiz Sallet in „Wunder der Liebe" prosaisch und ironisch erstickt hat.

---

[1]) Die poesielosen Überschriften rühren offenbar von Paur her.

Höchst bezeichnend ist auch die Umbildung von Goethes „Haideröslein“ in ein Zwiegespräch, etwa zwischen einem weisen Vater und dem leichtsinnigen Sohn, dessen zweifelhafte Moral sogar die Oberhand behält (S. 95).

Die träumende Jungfrau umschreibt das Selbstgespräch Faustens an Magarethens Lager.

„Abschied“, im Versmaß von Goethes „Hand in Hand und Lipp' auf Lippe“ abgefaßt, vermag von dessen Innigkeit und Frische nichts zu bewahren; statt dessen wird in einer Reihe von Beispielen die Hoffnung zu beleben versucht; aber nur in den beiden vorletzten, an „Willkomm und Abschied“ erinnernden Strophen gelingt eine Steigerung der Empfindung.

Der Einfluß der Romantik zeigt sich in wertlosen Gedichten, wie: Der Greis, Die trauernde Mutter u. a. Im „Heimweh“ findet sich eine ausführliche Herzählung von himmlischen Dingen, die dem ersten der Gedichte, Auf den Tod meines Kindes, von Eichendorff sehr nahe stehen. Sprache und Reim entsprechen in ihrer Künstelei dem gemachten Inhalt; sie sind von Rückert beeinflußt, überhaupt von den Freiheiten der Romantik, besonders auch des romantischen Volksliedes; vgl. Reime wie: Sternlein — fern sein, fort fliehn — Ort ziehn, mit denen in Rückerts Sommerlied: lind wob — Wind schnob usw.

Daneben stehen vereinzelt Gedichte, die auf die spätere Entwicklung Sallets hindeuten und mit dem lyrisch-romantischen Wesen nichts gemein haben.

So sagt der unter dem Eindruck von Faustens herrlichen Glaubens- und Liebesgespräch mit Gretchen entstandene Spruch: „Ewigkeit“, mehr von des Dichters Empfinden, als es seine wortreichen Sonette vermochten; die Wendung ins Philosophische liegt ihm besser.

Auch „Todesahnung“ hat den echten Gefühlston, der bei Sallet stets so sympathisch berührt.

Das Sonett: „Sein“ endlich schlägt bereits Byronsche Töne an; hier ist das starke Pathos an seinem Platz, und das geschlossene Metrum hindert den Dichter nicht, jetzt, wo er von seinem Gegenstande ergriffen ist, den Gedanken dramatisch zu steigern und wirkungsvoll abzurunden.

Naturleben und junge Liebe.

Diese Sammlung wird bei Jacobi erschöpfend behandelt; er hebt besonders den sich steigernden Hang zur Reflexion hervor; dagegen muß über die Art, wie Sallet, jetzt im Besitze größerer formaler Gewandtheit, die romantischen Einflüsse weiterhin verarbeitet, noch einiges ergänzt werden.

Die zahlreichen Naturgedichte vermögen nur äußerst selten, etwa in „Herbstlied“ und „Ermunterung“ frische, unbefangene Stimmung wiederzugeben, wie sie Salzer diesen Liedern nachrühmt; aber auch dann vermag man den Einfluß Eichendorffs und Uhlands nicht auszuscheiden, wenn er auch oft unter großem Wortaufwand verdeckt wird. Vgl. beispielsweise das Uhlandsche „Schäfers Sonntagslied“ oder eins der Eichendorffschen Morgenlieder mit Sallets: Der Liederbote; wo das schlichte: „noch eine Morgenglocke nur“ folgendermaßen verwässert ist:

Aus dem fernsten Tale drang
In so frommer, tiefer Weise
Einer Sonntagsglocke Klang.

Meist begnügt sich der Verfasser mit einfachen Beschreibungen, die allerlei Attribute des Frühlings unverbunden aneinanderreihen; vgl. „Frühlingsverkündigung“, Strophe 4—6. Die Dürftigkeit des Inhalts gibt Gelegenheit, die bereits erwähnte Reimmanier zu treiben, wie in „Der erwachte Schmetterling“:

Da öffneten den süßen Mund
Die Blumen hold beklommen,
Der tat mit leisem Grüßen kund
Ei, Bruder, schön willkommen.

Der Versuch, originelle Vergleiche zu finden, führt zu gezwungenen Produkten, wie „der versunkene Schmetterling“. Daneben vertritt das „Mückenlied“ schon die später von Sallet als einzig ästhetisch wertvoll betrachtete „objektive Naturpoesie“, auf die ich noch zurückkommen werde.

Die schon früher erwähnte Eigentümlichkeit Sallets, bei einer allegorischen Erzählung die Deutung gleich mit hineinzubeziehen, so daß der sinnlichen Anschauung Gewalt geschieht, zeigen Gedichte wie „Bach und Rose“ und „Zephir und Rose“.

Er läßt die Natur nicht nur menschliche Beziehungen spiegeln, wie es in der Fabel geschieht, sondern legt ihr auch seelische Zustände unter, die unserer Auffassung von dem unbewußten Naturleben zuwiderlaufen: Der Bach, der bisher „ohne Klang und Sinn“ durch die Frühlingspracht dahingerauscht ist, lernt erst durch den Anblick der Rose sich und die Welt „begreifen“.

Ein Dichten war sein Schauen,
Sein Rauschen Melodie.

Die Liebeslyrik leidet an ähnlichen Fehlern; wahre Empfindung wird kein einziges Mal übermittelt. Das bereits im „Norddeutschen Frühlingsmanach“ von 1837 abgedruckte Gedicht „Wellentraum“ kann durch den „schwelgerischen Reiz der Form“, den ihm Gottschall nachgerühmt, nicht erfreuen, da der Vergleich, der doch vor allem eine leichte Zartheit verlangt, mit allzuviel Gründlichkeit durchgedacht ist; Sallet bleibt ungern bei dem flüchtigen Bilde stehen; es verbreitert sich ihm alles zur Allegorie.

Ähnlich verdirbt er sich die ästhetische Wirkung in „Holdes Grab“.

Die umfangreicheren, mehr epischen Gedichte, wie „König Frühling“ und „Der Rhein und seine Boten“, von Jacobi zergliedert, bieten dem Dichter eine erwünschte Möglichkeit, seiner Neigung zur Personifikation nachzugehen, die ihm hier, wo der Stoff den Abweg ins Abstrakte verbietet, zu guter Wirkung verhilft.

Der Johanniswürmerprinz (1833).

Wenn Sallet in diesem Märchen wirklich eine Nachahmung des Goetheschen Knabenmärchens versucht hat, wie Paur meint, so ist ihm das nicht gelungen.

Inhaltlich besteht keine weitere Ähnlichkeit als die ganz äußerliche, daß der Held ein Knabe ist, der aus der wirklichen Welt unvermutet in die des Märchens gerät.

Goethe erzählt eine leichte, liebliche Geschichte in seinem reinen, heiteren, bei aller Ruhe wundervoll belebten Stil. Sein Held ist ein wirkliches, lebensvolles Kind, das nach den selt-

samen Erlebnissen in dem geheimnisvollen Garten wieder in seine gewohnte Umgebung zurückkehrt; der Dichter läßt sein Märchen harmonisch in die Wirklichkeit ausmünden, wo es begann.

Dabei bleibt der Erzähler stets im gleichen Ton und Stil und bringt gerade dadurch einen leisen, naiven Reiz hervor, den die stilisierten Kunstmärchen der Romantiker nicht erreichen. Bei Sallet nun wird zwischen dem Reiche des Alltäglichen und dem des Märchens, d. h. der Romantik, bewußt unterschieden; formal betont er diesen Zwiespalt durch den Wechsel von platter, derber Prosa mit der romantisch verschwommenen, teilweise gereimten lyrischen Verssprache.

Die Erfindung ist dürftig; allerlei Motive aus Sage und Märchen und allegorisierende Elemente gehen unharmonisch durcheinander. Einzelnes, wie die allmähliche Verwandlung des Knaben in ein winziges Elfchen ist mit hübschem Humor ausgemalt; die Waldstimmungen erinnern an Eichendorff und Tieck; die satirische Personifikation von Käfern und Schmetterlingen, wie wir sie etwa bei Heine finden, gehört sehr wenig in ein zartes Märchen.

Auch die grobe Zeichnung des alten Holzfällerpaares ist hier gar nicht am Platz und kehrt in ähnlicher Weise in „Kontraste und Paradoxen“ bei den Eltern des Junius wieder.

Die Ähnlichkeit beider Knaben, des Johanniswürmerprinzen und des Junius der Novelle liegt nicht nur im Namen; ihr Verhältnis zur Natur ist das gleiche und auch ihr Ende; das Zerfließen alles Wirklichen ins Traumhafte, ins Märchen, ist dasselbe. Der hier mehrfach anklingende Gedanke, daß Leben eigentlich Traum sei und umgekehrt, wird in Sallets Märchendichtung „Schön Irla“ erweitert wieder aufgenommen.

Fragment aus dem Tagebuch eines Jenseitigen.

Dieser Prosaaufsatz, mitten zwischen der Lyrik auftauchend, wird von Paur als Ausfluß einer harmonischen Stimmung aufgefaßt,[1]) während er mir im Gegenteil als ein Durcheinander

[1]) Leben und Wirken S. 72.

von resignierenden und in dieser Entsagung doch tief unbefriedigten Gefühlen erscheint, die sich an physikalisch-philosophischen Spekulationen zur Ruhe zwingen wollen.

In seinem ersten Teil ist Sallets „Fragment“ offenbar von Byrons „Kain“ abhängig als dem Sterblichen, der, von Luzifer den Wundern des Universums gegenübergestellt, ähnliche Empfindungen des Staunens und der Bewunderung äußert. Das „Sich mit Gott eins fühlen“ führt dann aber weit von der Byronschen Dichtung ab, deren titanischer Trotz der Gottheit gegenüber später auch in den Salletschen Sonetten auftaucht.

Die etwas verschwommene Vereinigung der verklärten Seele mit der idealen Lichtgestalt, in der sie erst ihr eigenes Wesen vollendet fühlt, ist ein Lieblingsthema Sallets, dem er später in Schön Irla festere Gestalt zu geben bemüht ist.

Der wehmütige Schluß hebt das Ganze als einen Jenseitstraum noch besonders hervor.

Aus dem stark ironischen, erkältenden Ton des Untertitels: „Aus dem Jenseitigen ins Undeutsche übersetzt vom Verfasser“, erhellt die Absicht des Verfassers, von seinem Werk in einer gewissen Entfernung zu bleiben, den ernsten Anteil daran unter einer objektiven Haltung zu verstecken; es ist dies das „Sich selber haben“ der romantischen Ironie, dem Sallet verfiel und das er in der großen Novelle „Contraste und Paradoxen“ so lebendig darzustellen gewußt hat.

Die Welt aus Rang und Banden (1832).

In diesem Quodlibet „wird die eingeborene Lüge des Menschentreibens gewissermaßen als notwendige Bedingung zum Bestehen des Ganzen anerkannt“ (Paur).

Dieser Grundgedanke, zu dessen Anerkennung der König gebracht wird und dessen Wahrheit Sallet als Frucht seiner literarischen Unbesonnenheit auf der Festung erfuhr, bildet den ernsten Hintergrund des Stückchens, das aber sonst den gleichen sorglosen Humor zeigt wie die übrigen.

Das Werkchen hat eine Doppelhandlung: zwischen dem König und Humorio und zwischen Hans und Liese.

Ein gleiches findet sich in Tiecks Zerbino, der seinerseits auf den Sommernachtstraum zurückgriff; auch im Kater spielt ein Liebespaar eine Nebenrolle lächerlicher Art, während es hier bei Sallet die Ehrlichkeit und Unverdorbenheit des Volks gegenüber dem lügnerischen und selbstsüchtigen Hof veranschaulichen soll.

Die Zeichnung der beiden ist allerdings trotz der volkstümlichen, mit Sprichwörtern versetzten Sprache etwas gar zu einfältig gehalten; die Art, wie sie mit dem König verkehren, sowie die befremdliche Sentimentalität des Königs dem Mädchen gegenüber, das „ganz Natur, ganz Wohllaut" ist, lassen den Eindruck aufkommen, als handelt es sich um eine Verspottung des „guten, unschuldigen Landmanns", wie sie Tieck gegen die Schilderungen Geßners im Kater richtet.

Die Haupthandlung erinnert an Gozzis „Glückliche Bettler",[1]) wo der König, um seine Untertanen kennen zu lernen, in einer Verkleidung unter ihnen lebt, um nachher zu lohnen und zu strafen; auch in Tausend und eine Nacht findet sich dies Motiv.

Neben dem König spielt Humorio die Hauptrolle, der wie die Hoffmannschen Figuren aus dem Tabaksdampfe sich erhebt (ähnlich in „Contraste und Paradoxen" der Holofernes); seine ästhetisch-philosopischen Theorien verraten die Bekanntschaft mit dem Faust.

Die einzelnen Typen, flott und keck gezeichnet, müssen die Komik, die hier mit in den Situationen liegt, tragen; sie finden sich — bis auf den Studenten und den Prediger — bei Tieck vorgebildet; doch sind sie hier weit derber und haben in ihren Reden nur den Zweck, sich zu charakterisieren, keine literarischen Nebenabsichten wie dort.

Der Dialog weist manche Entlehnungen auf;[2]) Zitate aus

---

[1]) Die Szene mit den Goldstücken (Sämtl. Schr. Bd. 4 S. 87) erinnert an Tieck im Kater: so ein König gestand sich sonst nicht den Mund aufzutun, wenn er einem nicht gleich Goldstücke in die Hand gab (der Wirt), und später ähnlich der Bauer Kunz.

[2]) Der Bediente erzählt dem Könige, daß der Leibkutscher mit den schönsten Wagenpferden davongeritten sei: wird er denn nicht wiederkommen? Er wird sich hüten. Vgl. dazu in Lessings Minna,

Hamlet, den Räubern und Don Carlos finden sich wie bei Tieck; daß der Dichter selbst darauf hinweist, stört die komische Wirkung (S. 84, 91).

Die Schärfe in der Zeichnung des Geistlichen und der ungeschickte Seitenhieb gegen die Jesuiten zeigen Sallets Abneigung gegen die Kirche, die sich unter liberalem Einfluß noch bedeutend verstärkt hat.[1])

Der Poet, der dem Könige wie Leander in Zerbino sein Stück vorliest, macht einen harmlosen Ausfall gegen den Messias: wenn ein Heldengedicht 20 Gesänge haben kann, warum mein Trauerspiel nicht 10 Akte? In diesem Stück kommt der Name Ubaldo (Houwald) vor.

Die gelegentlichen erotischen Anklänge (S. 89 unten, S. 86 Mitte und Schluß der Seite) sind furchtbar harmlos und wirken etwas gezwungen, während sich die derben Indiskretionen des Bedienten über Hofdamen und Prinzessin gut einfügen.

Der Schluß des Werkchens endlich setzt sich aus Stellen des Zerbino und des Katers zusammen; der Anfang der Unterredung zwischen dem König und Humorio (S. 92) entspricht dem Zerbino (S. 15), der Schluß dem Epilog des „Katers". Manches ist wörtlich, z. B. die Bezeichnung des Verfassers als „junger Anfänger".

Die lange Nase (Winter 1833).

Diese umfangreichste der Satiren Sallets ist zugleich die wertloseste; nicht nur, weil sie sowohl inhaltlich als formal ganz von fremden Mustern abhängig ist, sondern auch der Geschmacklosigkeit und Übertreibung halber, mit der bei deren Verwertung verfahren wurde.

Die Handlung stellt der Verfasser aus Gozzi, Tieck und einem Hauffschen Märchen, der „Geschichte vom kleinen Muck", zusammen in der Weise, daß die Liebeshandlung und zahlreiche

---

3. Aufzug 2. Auftritt, die Unterredung zwischen Just und Franziska, die fast wörtlich anklingt.

[1]) vgl. dazu Treitschke, Gesch. d. 18. Jahrh. Bd. 5 an vielen Stellen.

Einzelheiten[1]) sowie die ausführlichen mimischen Anmerkungen,[2]) in denen er hier geradezu schwelgt, den Gozzischen Märchenspielen, insbesondere der „Turandot“ entnommen sind, während Tieck wie in der vorigen Satire die Typen hergibt und das Hauffesche Märchen das Verwandlungs- und Erlösungsmotiv durch das Verzehren der Zauberfrucht.

Von einem ernsten Grundgedanken, einer Charakterentwicklung oder einer, wenn auch nur scherzhaft geäußerten polemischen Absicht ist hier keine Rede mehr; dagegen wird zum erstenmal eine Figur durch ihre Reden und die besondere Art ihres Stils Träger einer besonderen literarischen Satire, wie es bei Gozzi in der „Liebe zu den drei Pomeranzen“ geschehen ist, ohne daß Tieck ihn hierin nachahmte.[3])

Es ist dies der fremde Fürst Sottisman, der den Grafen Pückler-Muskau in einer Weise parodiert, die stark an den sechs Jahre später erschienenen Roman Immermanns gemahnt (in den Acta Schnicksschnacksschnurriana im zweiten Teil des dritten Buches von „Münchhausen“ verwendet Immermann dieselben Motive aus den 1831 erschienenen „Briefen eines Verstorbenen“,

---

[1]) z. B. die Verzweiflung des Prinzen in der Einöde und das Erscheinen eines hilfreichen Geistes, die Nasenabschneidungsszene, die grelle Satire gegen die Ärzte, die groteske Warnung der Minister (bei Sallet erteilt sie der Narr) an den Prinzen, sein Leben nicht aufs Spiel zu setzen, die Begnadigung der Schuldigen an einem festlichen Tage usw.

[2]) vgl. zu Sallets Stück (S. 168 und 186/87) das Quartett in dramatischen Versen, aus lauter Interjektionen bestehend, im zweiten Akt der Liebe zu den Pomeranzen und zum Verhalten des Leibarztes (S. 187 Anm.) den Schluß des Königs der Geniusse, wo Truffaldin dem weinenden Suffar mit einem Käse oder sonst etwas Lächerlichem die Augen trocknen soll.

[3]) Nämlich die prahlerische Beschreibung von gefährlichen Reiseabenteuern, die nur aus harmlosen Felspartien u. dgl. bestanden hatten, insbesondere aber die Kollision mit dem großen Raubvogel, der Hirtenknaben stiehlt; die Ähnlichkeit der Satire bei Sallet und Immermann macht es wahrscheinlich, daß der viellesende Immermann das Salletsche Märchen, das von Duller veröffentlicht worden war, benutzt hat.

mit denen es hier Sallet zu tun hat);[1]) ferner verspottet er Pücklers breite und schwülstige Beschreibungen, das häufige Einstreuen aller möglichen Sprachbrocken und besonders auch die ewigen Erwähnungen der leiblichen Genüsse, selbst in gerührten Augenblicken (eine große Rolle spielt da beispielsweise das „gebratene Hähndel", vgl. Sallet S. 157 mit Pückler Bd. 1 S. 13). Auch in den „Contraste und Paradoxen" taucht dieser Spott gegen Pückler wieder auf in dem Brief des Engländers am Schlusse, der ein Reiseerlebnis des „Verstorbenen" ins Groteske verzerrt.

Übt Sallet hier in treffender Weise Kritik, so wirken die karikierten Gestalten, die er den von Tieck übernommenen an die Seite stellt, desto unkünstlerischer, als er in ihnen, ähnlich wie in dem vorher besprochenen Stücke, seinen persönlichen Groll gegen Geistlichkeit und Staat ausläßt; der Hofbeichtvater wird mit einer Unmenge Shakespearescher Metaphern zum Falstaff gestempelt, und der dürre Poet bildet die Kontrastfigur dazu.

Der verschlagene Minister seinerseits wird von der Prinzessin in einer Weise angegriffen, die in ihrer Bissigkeit wenig mehr mit der harmlosen Satire des Romantikers gemein hat (S. 153).

Die übrigen Tieck direkt entlehnten Typen sind entsprechend vergröbert und nähern sich den Possenfiguren Gozzis an; dabei aber wahrt keine der verschiedenen fürstlichen Personen ihre Würde, wie stets bei Gozzi, der nur den Narren die groben Wortspiele, die formelhaften Wendungen, die gehäuften Synonyma erlaubt, mit denen hier König und Hanswurst ohne Unterschied um sich werfen.

Besonders stilwidrig ist der Sottisman geraten;[2]) bald redet er in den leidenschaftlichen, gereimten Liebesklagen des Prinzen Kalaf, um sich dann im gleichen Moment mit allerlei albernen Wortverdrehungen selber zu verhöhnen, wobei ihm seine Geliebte sekundiert; dann wieder spricht er mit dem Geist, der direkt aus Auerbachs Keller zu kommen scheint, in den gewähltesten Zitaten aus unseren Klassikern (S. 158). Damit nicht genug, muß

[1]) vgl. dazu K. Brodnitz, Die Tieckschen Märchenkomödien.

[2]) vgl. dazu auch die Gestalt des Prinzen von Nubien in Platens „Schatz des Rhampsinit", dessen alberne Gespreiztheit, sein Verhältnis zu seinem Diener usw.

auch Tiecks Stilunart, die Erwähnung des Stückes im Stück, eine Rolle spielen (S. 163), und in den zahllosen Hyperbeln auf die Nase der Prinzessin werden die Epigramme Haugs auf Herrn Wahls ungeheure Nase kopiert.[1]) Sogar die Schicksalstragödie greift ein (S. 165 ff.), wobei aus „Oedipus“ das der Iokaste ins Haar fliegende Unheilstier auftaucht. Das letzte dramatische Werkchen Sallets, von der anspruchslosen Abgerundetheit der vorhergehenden in dem Durcheinander der verarbeiteten Elemente weit entfernt, ist somit nichts als ein ziemlich witzloses Produkt der Laune und der Lektüre; das Lob, mit dem Paur und Duller es begaben, ist mir unbegreiflich; Jacobi erwähnt es nicht einmal.

4. Sallet auf Kriegsschule.

Weitere Entwicklung des Dichters.

„Schön Irla.“

Die allmähliche Abkehr von der Romantik.

„Zerrissenheit.“

„Funken“, „Epigrammatisches und Lehrhaftes.“

„Contraste und Paradoxen.“

Über die äußeren Ereignisse der Berliner Jahre berichtet Paur ausführlich; er versagt jedoch in dem Bemühen, die innere Entwicklung und Wandlung Sallets, wie sie sich gerade unter den mannigfaltigen Einflüssen dieser Zeit entscheidend vollzog, an der Hand seiner Dichtungen darzustellen, und reiht sie planlos nebeneinander auf.

Zunächst ist der Einfluß der Romantik noch im Steigen; bisher mit seinen Bestrebungen isoliert und auf Lektüre angewiesen, findet der Dichter jetzt Anschluß an ähnlich gerichtete Talente, von denen besonders Ed. Schulz (Ferrand) mit seinen hübschen, wohllautenden, aber flachen Liedern erwähnt sein mag;

---

[1]) Sallet bildet diese Hyperbeln besonders durch Verdrehungen bekannter Zitate (S. 159 unten, S. 169 unten); dazu vgl. bei Haug etwa folgendes Epigramm:

Sprich, bis wohin die Nase geht —,
Bis dahin, wo kein Hauch mehr weht,
Wo der Markstein der Schöpfung steht.

mit ihm und andern dichtet jetzt Sallet wie früher auf der Schule um die Wette und gibt 1835 seine erste Gedichtsammlung heraus, die aber von der Kritik nicht beachtet wird.

Trotzdem von seiner Bestimmung zum lyrischen Dichter überzeugt und durch Dullers freundlichen Zuspruch ermutigt, erprobt Sallet seine immer noch wachsende formale Geschicklichkeit an kleineren, poetischen Märchen romantischen Charakters, die in verschiedenen Zeitschriften Aufnahme finden und in denen er seinen Hang zur Allegorie noch in halb spielender Weise befriedigt; Jacobi geht im einzelnen darauf ein.[1])

Bei alledem gelingt es ihm aber nicht mehr, sich in dieser lyrisch-romantischen Welt der Stimmungen und Träume zu beruhigen; während er die übernommenen Stil- und Stimmungsmittel mehr und mehr ausbildet, drängt seine gedankenschwere, durch philosophische Studien dem Abstrakten entgegengeneigten Natur ihn in eine Richtung, über deren Ziel er sich selber nicht klar sein konnte, die aber mit dem Wesen der Tieck und Eichendorff nichts mehr gemein hatte.

Aus diesem Zwiespalt geht Sallets eigenartigste poetische Schöpfung, das Märchen „Schön Irla“ hervor.

Schön Irla.

Die Dichtung beweist also, um es noch einmal kurz zu formulieren, ihren Übergangscharakter darin, daß hier ein gedanklicher, auf dem Wege der Reflexion gewonnener Inhalt gewaltsam in die Sphäre der Romantik erhoben und mit den ihr eigentümlichen Mitteln dargestellt werden soll.

Die Form der Märchenallegorie war hier die gegebene: das allegorische Element soll den Ideengehalt übermitteln und stützt sich auf die märchenhafte Erfindung nur dann, wenn die Handlung in der sinnlichen Welt einen Halt sucht; im wesentlichen spielt diese sich als eine Aufeinanderfolge von Gemütszuständen in der menschlichen Seele ab.

[1]) Das beste von ihnen, die in geschickten Stanzen verfaßte „Wahnsinnige Flasche“, ist als Einzeldruck erschienen (1838). Aus der scherzhaften Erfindung ein Gegenbild zu „Schön Irla“ zu konstruieren, wie Paur will, ist verfehlt.

Die Verbindung nun von Märchen und Allegorie wird durch ein drittes Element, das romantisch-musikalische, gebildet; es soll die scharfen Umrisse der symmetrisch aneinandergereihten Ideengruppen flüssig machen, ihnen Stimmung und Farben verleihen.

In Wahrheit dient es aber dazu, den seelischen Gehalt zu verflüchtigen und jenes „Nebeln und Verschwebeln“[1]) hervorzurufen, das Sallet in seiner großen Abrechnung mit der Romantik, der Novelle „Contraste und Paradoxen“, bekämpft hat.

Es handelt sich um die Darstellung einer Seelenwanderung, die, in der Märchenhandlung, das tote Kind an den mannigfachen Erscheinungen der sinnlichen Welt vorüber in die Arme ihres, sie aus dem Jenseits zu sich rufenden Engels führt; symbolisiert wird dadurch, wie die Kräfte und „Ideen“ der Natur an der Seele des emporstrebenden Menschen vorüberziehen.

Die von ihnen hervorgerufenen Spiegelungen verdichtet er zu Reflexionen, in denen die Seele zu einer immer reineren Erkenntnis ihrer selbst und endlich zum völligen Aufgehen in der Gottheit gelangt.

In diesen Grundgedanken fügen sich Nebenmotive ein: daß die geschilderte Entwicklung einmal die des Dichters, dann wieder die der Menschheitsseele überhaupt ist, möchte bei der Verschwommenheit des ganzen noch angehen; aber ein schwerer künstlerischer Fehlgriff ist es, wenn Sallet am Schluß, da er das mystische Verschmelzen der Seele im Göttlichen nicht darzustellen vermag, die Allegorie vor ihren Höhepunkt fallen läßt, um den Liebesbund zweier blondgelockter Englein zu schildern, der das Ganze auf das Märchenniveau, über den es sein Gedankengehalt erheben soll, wieder hinabdrückt.

Weist der letztere über die Romantik hinaus, so ist die Form, ist Stil und Stimmung durchaus von ihr beherrscht; nur dort, wo sich der reflektierende Dichter unmittelbar ausspricht, verschmelzen Gehalt und Form; aber die Freude an der schwer errungenen Sprachgewandtheit verleitet den Verfasser auch hier, das schon Gesagte künstlich verschlungen zu wiederholen.

---

[1]) Diesen Ausdruck entnimmt Sallet der Novelle „Prinzessin Brambilla“ von E. Th. A. Hoffmann.

Als Beispiel setze ich zwei Strophen aus dem vierten Abschnitt „Die Wanderschaft“ her:

Könnt' ich singen
Von den Dingen,
Die ich hier so lieblich sah;
Wär' mein eigen,
Könnt' es zeigen,
Trüg' es mit mir fern und nah.

O du helle Sonnenwiese!
Wär' es einmal mir gegeben,
Daß des Liedes Bronnen fließe,
Erst ein Beben, dann Erheben,
Bis ich deine Wonnen priese,
Wie sie lebend mich umschweben,
Dann nicht blieb' umsponnen diese
Brust von schwarzen Gramgeweben.

Diese von Tieck und nach ihm von Rückert geübte Formspielerei, die den Reim und Ton auf die letzten drei oder vier Silben ausdehnt, findet sich auch an inhaltlich bedeutungsloseren, rein erzählenden Stellen, häufig in Verbindung mit Alliteration und Assonanz:

Mit den Knochenhänden packt sie
Eine knorrig plumpe Wiege,
Stolpernden Schwunges ruckt und knackt die,
Weh dem Kindlein, das drin liege!

Der falsche Konjunktiv ist nicht vereinzelt; auch sonst kommen kühne grammatische Bildungen vor, z. B. der Dativ in:

überdrängend jungem Werde.

Eine Nachbildung der Tieckschen „Zeichen im Walde“ versucht Sallets in den ersten Strophen des ersten Gesanges, wo die Helle und Kälte des Morgens durch die vorwiegend offenen Vokale, besonders das häufige i in der Schlußsilbe gemalt werden soll, während Tieck das Schauerlich-Finstere durch sein u symbolisiert hat.

Unschön sind die kurzen Substantiva am Anfang und in-

mitten des Verses ohne Artikel; „Nase nickt zum Rand der Wiege“ oder an einer feierlichen Stelle von unfreiwilliger Komik:

„Kuß hat Leben ausgesogen“.

Unerträglich vollends ist die immerwährende Anwendung des Verbums am Versanfang, wie wir es auch in Volksliedern und deren Nachbildungen finden (vgl. Goethes „Haideröslein“), wo es, mit Maß gebraucht, dramatisch wirkt; bei Sallet wäre es allenfalls für den harten, stoßenden Rhythmus am Platze:

Fliegt das Renntier mit dem Schlitten
Husch —
Peitscht das Kindlein in der Mitten
Husch —

Die Vorliebe für gezwungene unsinnliche Vergleiche, die sich bereits in der Lyrik zeigt, ist hier noch gewachsen: Im würzigen Umnachten schwankt ein Vöglein, bunt von Hülle. Und im ersten Gesang, ein an Klopstock erinnerndes Bild:

Schlaflos, wie ein schwerer Sünder,
Ist der Tag halb eingenicket.

Ebenso findet sich wieder die Vermischung des Sinnlichen mit dem Abstrakten:

Der helle Wunderbaum der Märchenwelt,
Aus dessen grünem, dämmerndem Gezweig
Gedanken winkten, Blüte halb, halb Frucht

oder im Walde:

Hörst du quellen, siehst du springen
Selbstbewußtseins lichten Born?

Jacobi hebt den musikalischen Charakter der Dichtung hervor; damit stimmt überein der immerwährende Wechsel der Stimmung, soweit sie durch das Metrum, durch den bald harten, stockenden, bald eilig dahingleitenden, dann wieder feierlich getragenen Rhythmus bedingt ist.

Ebenso schmiegen sich Reim und Sprache jederzeit der geringsten Schattierung des Gedankens an.

Wie bei einem Tonstück kehren auch bestimmte Motive wieder (vgl. auf S. 358/59 die strophenweise Wiederholung des „Wiegenliedes“ im Wechsel mit der Engelsstimme), ernüchternd

in ihrer Absichtlichkeit; die dazwischen geschobenen Anmerkungen des Dichters heben den inhaltlichen Gegensatz auch formal heraus:

Doch das „Mitten“ und das „Schlitten“
Wird vom Wohllaut überstritten usw. (S. 354).

Überhaupt stört die logische Durcharbeitung eines doch märchenhaften Stoffes, das Bestreben, die Stimmung mit allen Mitteln zu erzwingen, das den Dichter zu dem metrisch-stilistischen Kunststückchen verleitet, das Wesen des Blattes, des Vogels, der Schlange zu kopieren:

Da lockte mich das ungewisse Los,
Ob ich, leicht schlängelnd mich, der Flut entwische,
Ob mich verschläng' endlosen Grabes Schoß.
Und von Wogen hell umsungen
Und im Bogen schnell geschwungen
Aus dem Grünen grünlich tauchend,
Die Gelenke kühnlich brauchend
Fühlt ich in der Wasserwelt
Schnellend mich, mich fortgeschnellt,

wodurch der Übergang vom Schlänglein zum Fisch dargestellt werden soll. Neben all diesen Übertreibungen und Mängeln, die wir schon in der Lyrik kennen lernten, finden sich poetisch schöne Schilderungen überall da, wo die Natur an sich, ohne allegorische Nebenabsichten zur Geltung kommt; ich nenne da die „Sonnenwiese“ (S. 308/09), ferner die Beschreibung des Südens (S. 299 u. 338—340).

So farbenreich und fließend die Verse sind, setzen sie sich doch im einzelnen aus abgebrauchten, oft wiederholten Bildern und Wendungen zusammen.

Diese Naturgesänge selbst, die Lieder des Waldes und der Blumen, der Vögel und Wellen sind nicht nur im Zerbino, sondern auch in einem umfangreichen Gedicht Tiecks: „Wald, Garten und Berg“ vorgebildet.

Ihre Sprache klingt der bei Sallet zuweilen recht ähnlich; aber es besteht ein bemerkenswerter Unterschied.

Während die Natur bei Tieck nur die Seele hat, die der Mensch in sie hineinträumt, und ihre Blumen und Bäume nur

die altvertraute, leichte Wiederspiegelung menschlicher Beziehungen ausdrücken wollen, treten sie bei Sallet als Masken auf, die als Träger abstrakter Ideen den heiteren Reiz, den die Tieckschen Allegorien haben, verlieren müssen.

Diese Art der Naturpoesie, der Jacobi den Namen der „gnomischen“ gibt, im Gegensatz zu der naiv-subjektiven Wiedergabe des Naturgefühls, wie wir es gewöhnlich mit dem Begriffe der Lyrik verbinden, entwickelt sich unter dem Einfluß Hegels weiter bis zu ihrer konsequenten Ausbildung in den Dichterphilosophien der letzten Novelle, den Kontrasten und Paradoxen.

Dort ist die hier erst in ihren Anfängen auftretende Auffassung der lyrischen Dichtung als einer Dolmetscherin für das „unentwickelte Einigkeitsbewußtsein“ der Naturerscheinungen zum Dogma geworden, dem man die ästhetische Berechtigung höchstens als einer wunderlichen Spielart gönnen kann; immerhin macht der ihr zugrunde liegende Ideengehalt den Wert von Schön-Irla aus, der sich in seinem Reichtum und der Tiefe inneren Erlebens trotz der romantischen Verhüllung und Abtönung zur Geltung bringt.

Mit dem angestrengten aber planlosen Eifer des Autodidakten ringt Sallet, aller Dienstpflichten enthoben, in Berlin nach einer allseitigen, wissenschaftlichen Bildung, ohne die er sich einen „tüchtigen Lyriker“ nicht denken konnte.

Aber die strenge Richtung auf das Tatsächliche, die Trockenheit der verarbeiteten Materien, denen nicht auszuweichen, ihm Sache des Charakters war (vgl. Leben und Wirken S. 84 unten), sowie das verwirrende Vielerlei der auf ihn eindringenden Bildungselemente, alles dies mußte allgemach die lyrisch-romantische Blüte seines Dichtens, künstlich, wie sie war, zum Welken bringen und die bereits in „Schön Irla“ zum Ausdruck gekommene Zwiespältigkeit, dort noch halb unbewußt, steigern.

Diesen persönlichen Faktoren gesellen sich noch ästhetische Einwirkungen, denen er gerade in Berlin, dem Hauptwirkungsbereich des „Jungen Deutschland“, ausgesetzt war: Wienbargs eben (1834) erschienenen „Ästhetischen Feldzüge“ wandten sich heftig gegen alles romantische Wesen und Dichten,

dem der Verfasser, wie aus seiner ganzen Darstellung ersichtlich, selbst so verschuldet war.

Er verwirft in dieser Schrift und in den Aufsätzen zur neueren Literatur die Romantik als: „Undeutsch, tückisch und kläglich, einer kränklichen Kontemplation ergeben, ohne Herz und Glauben“ — an Stelle der Gefühls- und Stimmungslyrik soll die Ideendichtung treten, für die er einen zeitgemäßen, nationalen Gehalt fordert.

Mußte die letztgenannte Aufforderung für jetzt noch, solange er mit sich selber noch im Kampf lag, an Sallet spurlos vorübergehen, so kam doch die Auffassung des Dichters als eines Kämpfers für die Gesinnung und die Idee seinem innersten Bedürfnis, wie er es in verschiedenen Briefen äußert, entgegen; es war die Tendenz, wenn auch hier noch wesentlich negativ gerichtet, die ihn anzog und für die er sich bestimmt glaubte.

Diese Stimmung, für die ich nur die Haupteinflüsse aufführen konnte, mußte ihn der „revolutionären Krankheit der Zeit“, deren größten Vertreter, Byron, ihm Wienbarg gleichfalls begeistert pries, in die Arme treiben; sie gibt der Lyrik dieser Zeit, mit der ich mich jetzt zu befassen habe, ihr Gepräge.

Zerrissenheit.

Paur wie Jacobi sind von diesen Gedichten, deren Wert in ihrem wahren und leidenschaftlich bewegten Empfindungsgehalt liegt, begeistert; letzterer analysiert ihren psychologischen Charakter im einzelnen, so daß ich nur in ästhetisch-rhythmischer Hinsicht einiges zu ergänzen habe.

Die Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit des Rhythmus (vgl. z. B. „Entweichung“), das Bemühen, durch das Metrum Stimmung zu wecken und zu charakterisieren, sowie das Vorwiegen des Sonetts weisen noch auf die jetzt mit Heftigkeit abgelehnte romantische Richtung zurück.

Dagegen wird auf Reim- und Stilkünstelei Verzicht geleistet (vgl. dazu Sallets Erbitterung über das Lob seiner Verse als „zierlich und niedlich“ Leben und Wirken S. 100). Wo die Kunstmittel der Romantik noch angewendet werden, geben sie

keinen verschwommenen, sondern einen dem Epischen angenäherten, kräftigen Inhalt wieder und entspringen nicht mehr der bloßen Schilderungssucht („Glockenzeche“).

Die dargestellten Stimmungen und Empfindungen sind, wie bereits angedeutet, die Umkehrung der früheren: anstatt der so oft und so konventionell geschilderten Naturfreude die Naturentfremdung; dem entspricht die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradiese der Kindheit und die Verachtung der ihn jetzt umgebenden Welt, wobei die einfache Stimmung nicht selten durch grelle Mißtöne Heinescher und Byronscher Ironie zerrissen wird („Kindeswahn, Stoßseufzer“).

Bedeutsam für des Dichters ästhetische Wandlung ist auch der „Norddeutsche Dichter“, wo das reflektierende Element, ebensogut romantischen Ursprungs wie die jetzt so verachtete Stimmungs- und Gefühlsschwelgerei, den Verfasser an allem zweifeln läßt und ihn dahin führt, das „planlose“ Dichten überhaupt als Zeichen unmännlicher Schwäche zu verachten und statt dessen nach Taten zu rufen.[1])

Auch in den zahlreichen Gedichten, die den Übergang von der Hoffnung zur Verzweiflung behandeln, spürt man die Erregung des Dichters durch: eine der besten ist „Der Wanderer“, „dem ein Gedicht des jungen Anton Reiser (in dem autobiographischen Roman von K. Ph. Moritz) recht nahe steht.

Meist allerdings nehmen die subjektiven Gefühlsäußerungen jetzt eine legendarische Verkleidung an: „Ahasver“ und „Traum“ entfalten eine bizarre, wenig geschmackvolle Phantasie, die in dem ebenfalls Byron nahestehenden Gedicht „Der Schädel“ an das Fratzenhafte grenzt; die Schilderung der Ratte ist dem Goethelied in Auerbachs Keller nachgedichtet.

Wenn auch das Stoffgebiet der Romantik von dem ohnehin phantasiearmen Sallet keineswegs verlassen wird (vgl. z. B. „Des Dichters Seele“, wo er in Motiven schwelgt), so richtet sich doch

---

[1]) Daß solche Taten auch mit den Waffen des Dichters zu tun sind, ahnt Sallet hier noch kaum; in den „Funken“, die bald darnach verfaßt wurden und noch mehr in den „ernsthaften“ Gedichten, ist er darüber im klaren.

sein Hang zur Allegorie jetzt lieber gegen Persönlichkeiten der Geschichte und Literatur; ich nenne davon nur die in steifen, spanischen Trochäen abgefaßte Doppeldichtung: Don Quijote, die von Goedeke als Muster für Sallets Dichtweise überhaupt höchst ungerecht getadelt worden ist.

Die Idee zu dieser Allegorie, über die sich Goedeke eigentlich empört, stammt nicht von ihm, sondern sie ist bis ins einzelne der 1835 erschienenen Romantischen Schule Heines entnommen, wo sie sich im 2. Buch S. 291 findet (Elstersche Ausgabe).

Die bedeutendsten Gedichte in vorliegender Sammlung nun sind die, in denen sich Sallet über den unfruchtbaren, titanischen Zorn des Goetheschen Prometheus und des Byronschen Übermenschen hinaus zur Versöhnung mit der Gottheit und einem tatkräftigen Leben für das Allgemeine emporzuringen sucht.

Wie wenig Sallet im Grunde mit Byron, dessen sämtliche Schriften er gekannt und wiederholt benutzt hat, gemein haben konnte, zeigt dessen Charakteristik in den Contrasten und Paradoxen, die ihm einen aus den Eigenschaften der Teufel und gefallenen Engel bei Klopstock zusammengesetzten Charakter verleiht, der die weit kompliziertere Art des großen Dichters nicht wiedergibt.

Die Art und Weise, wie Sallet eine von Byron gegebene Anregnng verwertet, erschien mir interessant genug, um das Gedicht: Der Komet mit der betreffenden Stelle aus Manfred zusammenzustellen;[1]) wenig künstlerisch, aber mit innerer Erregung wandelt er hier die großartige, ganz wirklich gedachte Schilderung des Gestirns, dessen Beziehung zu dem Geschick des an ihn gebundenen Menschen, ohne besonders hervorgehoben zu werden, unmittelbar gegenwärtig bleibt, in ein symbolisch gemeintes „Bekenntnis“ des Sternes selber um, das so mit der Vorlage wenig mehr gemein hat.

Funken; Epigrammatisches und Lehrhaftes.

Ich fasse mit Jacobi die Besprechung dieser zeitlich um einige Jahre auseinanderliegenden Sprüche zusammen, da sie auch inhaltlich verwandt sind.

[1]) vgl. im Anhang S. 87.

Unfähig, sich zu einer größeren, zusammenhängenden Schöpfung aufzuraffen, versuchte sich Sallet zusammen mit seinem Stiefbruder Jungnitz, wie in früheren Jahren an Übersetzungen; es war abermals ein Hinweis Wienbargs auf die Kraft und naive Schönheit der alten germanischen Volksgesänge, der ihm zu der Beschäftigung mit den altenglischen Balladen in der Sammlung des Bischofs Percy und zu ihrer Übertragung Anlaß gab.

Daß es ihm trotz der noch immer regen Begeisterung für altenglische Poesie nicht gelang, für diese Übersetzung einen Verleger zu finden, spricht nicht für ihren Wert; doch wurde das Manuskript verbreitet; wir erfahren durch Weinhold, daß Strachwitz sie gelesen hat.

Nach dieser Enttäuschung, die sich in den satirischen Ausfällen gegen Buchhändler und Verleger in den Contrasten und Paradoxen spiegelt, faßte Sallet den Entschluß, nunmehr lediglich als Kritiker dem geistigen Leben des Volkes zu dienen, und hebt die in der Kritik wirksamen, wahrhaft produktiven Kräfte hervor, ohne aber auf diesem Gebiete, für das ihm sein Freund Duller seine Zeitschrift Phönix zur Verfügung stellte, Nennenswertes zu leisten. Paur hat einige dieser literarischen Besprechungen im Nachlaßbande gesammelt (Bd. 6).

Nebenher aber drängte es den Dichter doch, seine in unaufhörlicher Berührung mit der zeitgenössischen Literatur gewonnenen Anschauungen, Forderungen und Warnungen einer breiteren Öffentlichkeit gegenüber, auch in gebundener Form auszusprechen, und er versucht sich, wohl im Gedanken an die Xenien, im Epigramm.

Der Versuch glückt. Die gedrängte Zusammenfassung des Gedankens in zwei bis vier Zeilen verboten von selbst jedes breite Ausmalen, die Häufung der Tropen, kurz, die ganze Formenspielerei, in der sich Sallet so lange gefallen hatte, und es gelingt ihm, besonders in der zweiten Sammlung oft genug, dem, was er zu sagen hat, mag der Gedanke auch kein neuer sein, eine glückliche und originelle Prägung zu geben.

Gemäß seiner damaligen, bereits genügend charakterisierten Stimmung, ist es keine anerkennende Haltung, die er der Lite-

ratur, ihren Vertretern und Beurteilern gegenüber einnimmt; besonders in den Funken kommt er über Spott und Tadel nicht hinaus, während die späteren Sprüche, deren Bereich sich vom bloß literarischen über das kulturelle und sittliche Leben hinaus erweitert hat, dem Schlechten und Verkehrten seine eigenen Grundsätze und Ansichten gegenüberstellt. Es ist, wie Gottschall es ausdrückt, der Charakter, der sich hier gegen Heuchelei und Halbheit erhebt. Ein besonderer künstlerischer Wert ist in diesen Sprüchen weder angestrebt noch erreicht worden.

Am besten gelungen scheinen mir in den Funken die Abc-Sprüche mit denen sie (im Nachlaßbande S. 367) beginnen. Der Verfasser versteht es ausgezeichnet, in diesen Zweizeilern die beiden, ein gleichgültiges oder albernes Wort in der Art unserer Fibeln erklärenden Sätze, die durch ein Semikolon scheinbar getrennt sind, in innere Beziehung zu setzen, wobei die zweite Zeile die erste weiterführt und erklärt. Ich nenne als Beispiele Spruch 1, 2, 6.

Hübsch sind auch die Wortwitze auf den Zensor, den er später wie das ganze junge Deutschland oft bitterer, aber weniger witzig verspottet hat.

Diese Fibelsprüche kehren in Contrasten nnd Paradoxen mit anderen Beispielen wieder.

Die verschiedenen literarischen Tendenzen zählt schon Jacobi auf; es sind nicht allzuviele, und der Verfasser drückt oft denselben Gedanken zweimal aus, wobei er die entsprechenden Sprüche untereinandersetzt.

Die Einwirkung anderer Spruchdichter ist nicht erkennbar; weder Lessing noch Logau oder Wernicke kommen in Betracht; höchstens könnte man die schlichten Lebensregeln Uhlandscher Sprüche zum Vergleich heranziehen. Sallet selbst verwehrt sich ja in Nr. 26 (S. 370) gegen die Annahme, er sei ein Nachahmer.

In den vertretenen ästhetischen Anschauungen herrscht noch Unklarheit, und Widersprüche kommen vor, z. B. über den Wert der dichterischen Form, den er einmal hoch, dann wieder gering einschätzt.

Oder er erklärt einmal das Singen von Liebe als einen des wahren Dichters nicht würdigen Gegenstand, nennt es aber ein andermal wenig glücklich eine Art von Notbehelf für den, dem höhere Stoffe für seine Dichtung verboten werden. Auffällig ist ferner hier noch ein gewisser Leichtsinn, mit dem sich der Dichter gerne dem Ernst der Zeit entziehen möchte (Spruch 61) im scharfen Gegensatz zu der Gesinnung der ernsthaften Gedichte.[1])

Das in Spruch 117—119 ausgedrückte innere Verhältnis zur Kunst ist, in dieser Einseitigkeit formuliert, genau so rigoros wie auf ethischem Gebiete Sprüche wie:

Was Nachsicht, Mitleid und Geduld,
Des Geistes Mißgestalt ist Schuld.

Direkte Anspielungen sind selten, die gegebenen Dichtercharakteristika wenig bedeutend.

Spruch 49—51 soll sich offenbar auf die Auffassung der Frau durch das junge Deutschland beziehen, dem er dann in den folgenden seine eigene, die wir vergröbert in den Contrasten und Paradoxen finden, gegenübergestellt.

Der Spott über die Gesinnungslosigkeit könnte auf Heine gehen, wie ihn Sallet, hier von Börne beeinflußt, auffaßt; das mit Wortwitzen spielende Nr. 64 auf den Rückzug der Jungdeutschen gegenüber der berüchtigten Verordnung des Bundestags. Von Heine beeinflußt sind Spruch 113, 158 u. a.

Die Neuen Funken enthalten meist grobe und witzlose Epigramme gegen die alles nivellierende Staatsgewalt, gegen Zensur und Pfaffenwirtschaft; auch der später so oft behandelte Wortbruch des Königs taucht schon auf.

Neben den politischen Tendenzen sind auch die religiösen bereits vertreten, oft in der häßlichen Vermischung wie S. 396, wo in der Art Heines die Gestalt Christi mit hereingezogen wird.

Im „Beweis für das Dasein Gottes“ wird der bekannte Ausspruch Ludwig Feuerbachs, dessen Anschauungen Sallet stark

---

[1]) vgl. dazu besonders das Manifest als Einleitung dieser Gedichte.

beeinflußt haben, („die wahre Philosophie ist, nicht Bücher, sondern Menschen zu machen") mit den Versen eines Heineschen Gedichtes zusammengeworfen.[1])

Die angefügten größeren Gedichte versuchen die bereits in den Sprüchen behandelten Themen breiter zu behandeln; sie verstehen den naiven Ton der poetischen Erzählung, wie er angestrebt wird, nicht zu treffen, sind unselbständige Nachahmungen, (S. 399 vgl. mit Schillers Pegasus im Joch) oder verunglückte und geschmacklose Allegorien (vgl. Organische Kritik, die Klubbisten).

Arten die negativen Tendenzen der Sprüche in der eben besprochenen Sammlung zuletzt in wertloses Gezänk aus, so sind die der zweiten, Epigrammatisches und Lehrhaftes weit bedeutsamer als der Ausdruck einer gereiften, wenn auch bisweilen einseitigen, künstlerischen und sittlichen Anschauung.

Gegen Zwang und Tradition setzt er innere Freiheit und Heiterkeit und fordert gegenüber der weichen, ziellosen Verschwommenheit, der schwelgerischen, dichterischen Empfindsamkeit, die schon Eichendorffs Roman: Ahnung und Gegenwart so energisch bekämpft hatte, strenge, reine Anbetung im Tempel der Kunst. Demgemäß gilt ihm hier endgültig Idee und Gesinnung mehr als Form und Ausdruck. (Bd. 2, S. 162, Spruch 6 u. 7.) Er wählt die Einkleidung absichtlich schlicht und anspruchslos, sie soll den Gedanken tragen, nicht schmücken.

Tauchen in den Funken noch bisweilen gezwungene Bilder und karikierende Sprache auf, so findet der Dichter hier, wo er seine errungenen Schätze preisgibt, wahrhaft plastische, ungekünstelt dem Leben und der Natur entnommene Vergleiche und Analogien.

Wirkliche kleine Kunstwerke in ihrer Art sind Sprüche wie:

Willst du siegen beim Lanzenrennen
Für Tugend und Sittlichkeit,
Sei ja nicht zu oft bereit
Die Namen der Damen zu nennen.

---

[1]) Heine: Bedenke, was deine Pflichten sind,
Nimm dir ein Weib und mach ein Kind!

Sitz immer auf der linken Seit,
Dort schlägt das Herz, auch das der Zeit.

In diesen und ähnlichen Sprüchen, mögen sie auch, wie gerade der letztgenannte, ausgesprochen der Tendenz dienen, tritt diese wegen der glücklichen, formalen Ausprägung doch keineswegs so unangenehm hervor, wie das in den späteren politischen Erzeugnissen oft der Fall ist, als der von Treitschke mit Recht getadelte Stil der Liberalen, namentlich durch Börne verdorben, jede ästhetisch-künstlerische Wirkung auch der gebundenen Rede verschmähte.

Kontraste und Paradoxen.

Das Buch führte ursprünglich nach einer der Hauptfiguren den Titel Holofernes; aber in der richtigen Erkenntnis, daß es sich hier nicht sowohl um eine Entwicklung und Gegenüberstellung von Menschen und Schicksalen, sondern lediglich von Begriffen, Zuständen und Theorien handelt, denen zulieb die Typen erst konstruiert worden sind, wählte Sallet die jetzige Überschrift.

Indem er ferner das Ganze „ohne Plan und Grundidee, nur so drauf los, schrieb", wie er sich ausdrückt, fand er in der Tat die einzig mögliche Form, in die alle diese widerstrebenden Elemente sich einordnen ließen, so daß man schließlich trotz des schülerhaften Aufbaus der rohen, teilweise ins Fratzenhafte gesteigerten Charakterzeichnung den Eindruck eines geschlossenen, organischen Ganzen empfängt, das durch die überall wirksame, lebendige Beziehung zu der seelischen Entwicklung des Dichters selber zusammengehalten wird.

Die technischen Mängel des Werkes sind zum Teil auch der allmählichen Entstehung aus tagebuchartigen Aufzeichnungen, Kritiken, ästhetischen Anmerkungen, Einfällen und Gedichten zuzuschreiben, die dem Buche etwas Impressionistisches verleihen und an die Militärsatire erinnern.

Unmöglich läßt sich in einer kurzen Besprechung das ganze, aus den angedeuteten Gründen ungemein komplizierte Werk erschöpfend behandeln; ich muß für die genauere Analyse des

Inhalts und für die Würdigung als Zeit- und Kulturbild auf Paurs Einleitung, für die Bedeutung der einzelnen ästhetisch-philosophischen Theorien, die wir bereits in früheren Schriften angelegt fanden, auf die schöne Arbeit von Jacobi verweisen.

Es lag mir daran, einige Gesichtspunkte und Tatsachen hervorzuheben, an denen diese beiden Beurteiler achtlos vorübergegangen sind und die sich auf die Anlage der Schrift im einzelnen und die dabei wirksamen Einflüsse beziehen.

Die Handlung selbst wickelt sich zwischen sechs scharf miteinander kontrastierenden Figuren ab, von denen die Nebenpersonen dem wirklichen Leben entnommen sind, aber mit einer so grellen und groben Manier gezeichnet, daß sie ohne weiteres als bloße Typen, als Personifikationen von bestimmten Eigenschaften anzusprechen sind, und bei vielen richtig und gut beobachteten Einzelzügen keinerlei individuelles Leben haben.

Anders verhält es sich mit den beiden Hauptgestalten, Junius und Holofernes, in denen Sallet die zwei einander widersprechenden und ausschließenden Richtungen des Romantischen Wesens, in die er sich selber zerspalten fühlte, verkörpern wollte: das lyrisch träumerische im Junius, das ironisch reflektierende Element im Holofernes.

Unfähig, in sich eine Versöhnung der beiden Prinzipien herbeizuführen, läßt Sallet den Vertreter des ersten, nachdem er seine Art bis zur letzten Konsequenz ausgebildet hat, zugrunde gehen. Dabei nimmt er, wie wir das bereits bei Schoen Irla hervorgehoben haben, überall da märchenhafte Elemente zuhilfe, wo ihm die psychologische Motivierung, aus dem Wesen der betreffenden Gestalt selber heraus, nicht gelingt; — von einer „Amphibie zwischen Märchen und Novelle," wie er sein Buch selbst bezeichnet, konnte man füglich keinerlei zwingende Logik, sie sei innerlich oder äußerlich, erwarten.

Bei der Figur des Holofernes andererseits reicht dem Dichter das Mittel der bloßen Personifikation ebensowenig aus; denn dieser Charakter war ihm derzeit persönlich sympathischer als der des innerlich schon überwundenen, lyrisch-mystischen Träumers; unfähig, den starken, inneren Anteil an dieser Maske und den ihr in den Mund gelegten Theorien und Philosophemen zu

verschleiern, oder im Interesse der künstlerischen Gesamtwirkung zu mäßigen, verfällt der Verfasser selbst alle Augenblicke ins Reflektieren und läßt dabei den Faden der Erzählung unbesorgt los.

Um nun aber mit seinem Stoffe in Beziehung zu bleiben, gerät er auf das Hilfsmittel E. Th. A. Hoffmanns im Kater Murr, in dem er die rein betrachtenden Partien seiner Erzählung mit der Unterschrift: Aus dem Tagebuche des Onkels Hollofernes (A. d. T. d. O. H.) als eine Erklärung und Weiterbildung der Ansichten und inneren Erlebnisse des Helden einfügt.[1])

Aber nicht nur durch derartige technisch-stilistische Fehlgriffe und Nachlässigkeiten wird die Einheit gestört; auch die Erzählung und Entwicklung der Handlung und der Charaktere selbst ist auf ganz eigentümliche Weise in zwei Teile zerspalten.

Der erste Teil der Erzählung, wo die verschiedenen Personen nacheinander charakterisiert und zueinander in Beziehung gebracht werden, stellt an die Erfindungsgabe und Phantasie des Verfassers noch keine großen Anforderungen, die bereits gekennzeichnete Schilderung des Herrn und der Frau Habichs und des zugleich mit Junius und Holofernes kontrastierend gedachten Nikodemus, durch allerlei Vorbilder ohnehin gegeben, konnte keine Schwierigkeiten bieten; auch Holofernes wird zunächst mit allerlei „paradoxen“ Beschreibungen und Attributen rasch abgetan; dafür wendet sich das Hauptinteresse des Dichters wie des Lesers dem Kinde zu.

---

[1]) Während aber Hoffmanns Doppelhandlung, durch das Verwechseln der Manuskripte seitens des Setzers, geschickt begründet ist, bleibt bei Sallet unerklärt, wieso gerade dieses Tagebuch immer den Kommentar zu der Handlung liefern kann, dessen Verfasser meist abwesend und ohne Beziehung zu ihr ist.

Ähnlich ungeschickt führt Sallets Zusatz stets nur den inneren Zusammenhang fort, während Hoffmanns Murr fährt fort (M. f. f.) nur die äußere Angliederung der Sätze scherzhaft dadurch bewerkstelligt, daß er eine Bemerkung der Kreislerhandlung mitten im Satz abbricht und durch den Kater dann in ganz anderem Zusammenhang vollenden läßt (z. B. Johannes fuhr auf und sprach [M. f. f.]: Wann werde ich dich wiedersehen, holde Miesmies?).

Da zeigt sich nun deutlich die Anlage und Entstehung dieses ganz und gar konstruierten Wesens, teils aus wirklichen Zügen, die andern Erziehungsromanen, z. B. dem Anton R. Eiser von Karl Philipp Moritz,[1]) entlehnt sind, teils aus dem Kopfe des Dichters selber, der, anscheinend ohne eine Ahnung von der wirklichen Beschaffenheit der kindlichen Psyche, allerlei aus den entsprechenden Schriften Herders, Rousseaus und auch Hegels[2]) zusammengelesene Ideen über die Entwicklung des kindlichen Bewußtseins hier verkörpern wollte.

Daß sich ihm dieses letztere unter der Hand wieder mit dem Erwachen des künstlerischen Vermögens, der „eingeschlummerten Allwissenheit", im Menschen überhaupt vermischt, ist uns schon in begrenzterem Umfange bei Schön Irla vorgekommen.

Ist die äußere Handlung im Beginn ziemlich anspruchslos, so ändert sich das mit dem Heranwachsen des Knaben.

Der Onkel taucht wieder auf: der Kampf der beiden Prinzipien soll jetzt beginnen; die Wirklichkeit soll sich dem Plane des Dichters gemäß vor den Augen des Dichterknaben allmählich verschleiern, während sie tatsächlich nun erst im vollen Umfange beginnen kann und soll, ihre Rechte an ihn geltend zu machen; dabei werden jetzt das Ehepaar Habichs und der Lehrer nur

[1]) Von dem jugendlichen Anton Reiser wird uns beispielsweise erzählt (Reclamausgabe S. 124), daß er sich zuerst gar nicht mit den häßlichen, schwarzen Buchstaben beschäftigen wollte; erst als er merkte, daß in ihnen Gedanken verborgen seien, war er mit Begeisterung bei seiner Aufgabe und lernte in wenigen Wochen lesen; dabei wird uns auch, wie bei Sallet, von zwei einander widersprechenden Abcbüchern, von der Verachtung gegen fromme Kinderbücher u. dergl. erzählt. Alle diese Züge finden sich bei Sallet verbreitert und vergröbert vor.

[2]) vgl. beispielsweise den Rat des Holofernes an Juniusens Lehrer, den Knaben, der das Rechnen nicht begreifen konnte, zuerst in die Geheimnisse des Buchstabenrechnens einzuführen, da dies für ein phantasievolles Gemüt doch interessanter sei, als mit Hämmeln und Schweinen zu rechnen, mit der Anmerkung Hegels zu seiner Nürnberger Lehrtätigkeit: den Knaben müsse erst einmal über dem Abstrakten Hören und Sehen vergehen, ehe sie in das Konkrete eingeführt werden dürften.

noch als Kontrastfiguren gebraucht, werden immer possenhafter und verlieren an sich selbst jede Bedeutung. Um nun diesen sich immer stärker herausarbeitenden Gegensatz des phantasiebegabten Menschen gegen die platte und dünkelhafte Alltäglichkeit episch zu fixieren, brauchte Sallet ein Muster, denn ihm selber fehlte dazu, wie bereits öfter angemerkt, die Gestaltungskraft; er fand es, sogar in vielen Variationen, in den Erzählungen und Märchen des ihm schon von Jugend auf vertrauten E. Th. Hoffmann. Für die Anlage der Handlung im allgemeinen und ihren märchenhaften Abschluß wählt er dazu die gelungenste und am meisten durchgebildete Bearbeitung dieses Themas bei Hoffmann, das Märchen Vom Goldenen Topf, während er Einzelheiten aus allen möglichen andern Erzählungen Hoffmanns entlehnt.

Dabei ergeben sich natürlich in der Art, wie beide Dichter ihr Thema angreifen und die betreffenden übereinstimmenden Züge verwerten, charakteristische Verschiedenheiten. Es bleibt dabei gar kein Zweifel, daß der Romantiker, dessen ungeheurer Phantasie alle diese Ideen und Motive entsprungen sind, auch in ihrer Anwendung der Meister bleibt. Ich will nur einiges anführen.

Die Übergänge vom Wirklichen zum Übersinnlichen, deren undeutliche Abgrenzung zu Hoffmanns Meisterleistungen gehört, erscheinen bei seinem Nachahmer vergröbert und verzerrt.

Die Gestalt des Holofernes ist in ihrer äußeren Erscheinung, in ihren Liebhabereien und absonderlichen Gewohnheiten nahe verwandt mit dem Coppelius, dem Rat Krespel und ähnlichen gespenstischen oder wunderlichen Figuren bei Hoffmann; dabei kopiert Sallet in dieser Figur, wie auch der Romantiker, die Gestalt seines eigenen Onkels (Jungnitz), von dem er in den Autobiografischen Knittelversen erzählt. Dabei ist aber Sallet in der Beschreibung äußerlicher Merkmale, wie wir sie bei dem als Erzähler weit begabteren Hoffmann finden, viel sparsamer; das liegt eben daran, daß es ihm nur auf die Darstellung seelischer Bewegungen und Vorgänge ankam, dem das Äußere nur als Umrahmung dienen sollte, während

Hoffmanns künstlerische Absicht weniger tief, aber weit dankbarer die Verkörperung des Grausig-Phantastischen schon im Äußeren beginnen lassen muß.

Eine Hauptrolle spielt das Guckglas des Onkels, dem die wunderbare Eigenschaft zukommt, das eigentliche, dem gewöhnlichen Auge verborgene Wesen der Dinge erkennen zu lassen; dabei liegt aber diese Erkenntnis eigentlich in der Natur des Beschauers selbst begründet und wird durch seine besondere Eigenart beeinflußt.[1])

Dieses Glas selbst mit der Funktion, das Alltägliche mit einem magischen Schimmer zu umgeben, das Tote zu beleben oder direkt zu verwandeln und ihm geheime, grausige Eigenschaften zu geben, findet sich gleichfalls bei Hoffmann überall; ich weise nur auf den Sandmann und Das öde Haus hin. Auch dort werden wie bei Sallet die Besitzer dieser Gläser und Spiegel von den Philistern für wahnsinnig gehalten und durch dieselben drastischen Mittel (Blutegel u. dgl.) aus ihren Träumereien erweckt.

Für die Charakterisierung des Holofernes wählt sich Sallet im wesentlichen zwei Muster, den ewigen Juden in Hauffs Memoiren des Satans, die ihm auch sonst die Auffassung der Geistlichen als Heuchler und Schwachköpfe und die der Religion als Seelenassekuranz darboten, und den Grafen Friedrich in Eichendorffs Roman Ahnung und Gegenwart.

Alle drei Dichter stellen hier ihren Helden in den Mittelpunkt eines „ästhetischen Tees", in dem die Damen eine klägliche Rolle spielen; das linkische Wesen des ewigen Juden sowohl wie seine spöttischen Bemerkungen gegen die bornierten, bildungswütigen und dünkelhaften Teilnehmerinnen gibt auch Sallet seinem Holofernes, der dann die Gesellschaft durch den

---

[1]) Junius sieht, etwas unklar, nicht nur, was die Dinge sind, sondern auch, was sie bedeuten, wobei die einzelnen Stimmen und Töne nicht voneinander abgegrenzt werden und alles verschwimmt; Nikodemus sieht den Bau der Pflanzen und stammelt voll Andacht die lateinischen Namen; wogegen Habichs seine Frau und sie ihn als Vogel sieht (ein ebenfalls Hoffmann entlehntes Motiv).

Vortrag einer ganz im Stile Tieck-Gozzis abgefaßten Parodie auf die komisch-heroische Oper in Zorn bringt.

An anderer Stelle dagegen hält der Onkel, wie Graf Friedrich im 12. Kapitel des genannten Romans, vor einem völlig verständnislosen, albernen Damenpublikum einem verkannten Buche und seinem Verfasser eine glänzende Lobrede.[1])

Sallets Verachtung gegen die Dame der Gesellschaft nimmt aber nicht nur in der unermüdlich und mit den grellsten Farben gemalten Schilderung solcher geselligen Zusammenkünfte Gestalt an, sie konzentriert sich vielmehr in der Figur der Frau Habichs, deren Zeichnung jedes Maß übersteigt und allerlei grobe Widersprüche aufweist.

Ein Vorbild für sie, ihrer allgemeinen Anlage nach, liefert ihm die Gestalt der Donna Inez in Byrons satirischer Dichtung Don Juan. Sie ist wie Frau Habichs borniert, tut aber gelehrt,[2]) liebt schlechte, erhitzende Romane; sie überwacht den Unterricht ihres Sohnes durch einen kläglichen Pedanten und verpönt den Unterricht in der Naturgeschichte, weil dort von der unsittlichen Fortpflanzung die Rede sei.

Ganz in derselben Weise wie Junius durch Tausendblüte, wird Anselmus im Goldenen Topf durch die Fee Serpentina der Wirklichkeit entfremdet, gerät ganz in ihren Bann und wird seiner alltäglichen Beschäftigung durch sie untreu.[3]) Das Verunzieren des geheiligten Kassabuchs durch lyrische Ergüsse entnimmt Sallet an dieser Stelle dem Artushof bei Hoffmann, wo ein junger, hier malerisch begabter Kaufmannslehrling ganz in derselben Art den Zorn seines Chefs erregt.

Die mystische Vereinigung der Liebenden am Schluß ist ebenfalls vom Goldenen Topf entlehnt; Serpentina wird hier

---

[1]) Graf Friedrich verteidigt das Buch Arnims Gräfin Dolores, Holofernes seinen Lord Byron.

[2]) Es heißt beispielsweise von ihr:

sie dachte Theoreme, sprach Probleme,
Als ob ihr Wert durch Dunkelheit zunähme!

[3]) vgl. besonders den Anfang der 8. Vigilie in der Hoffmannschen Erzählung, wo Anselmus über dem Sinnen und Träumen die trübe Wirklichkeit, wie Junius, ganz vergißt.

ganz im Sinne der Salletschen Ideen als die Verkörperung des Lebens in der Poesie bezeichnet, in der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart.

Für die Schilderung des lyrischen, gefühlsseligen Träumers konnte ferner Sallet kein besseres Vorbild finden, als die bereits in seiner ersten Jugend gepriesenen Allwillschen Briefe von F. H. Jacobi; aus der im Anhang[1]) abgedruckten Stelle wird die große Ähnlichkeit in beider mystisch-ekstatischem Naturgefühl sehr deutlich.

Eine andere, nebensächliche Anleihe macht er bei Eichendorffs Taugenichts, dessen Widerwille gegen das trockene Rechnen ihm die Zahlen von 1 bis 10 in allerlei lustigen Gestalten verkörpert vorspiegelt; was bei dem anmutigen, romantischen Dichter ein lieblicher Scherz ist, wird bei Sallets Junius zum wüsten und verzerrten Fiebertraum.

Die Schwester des Junius, Malwina, in ihrer Art genau so unnatürlich und konstruiert, wie dieser, hat eine doppelte Aufgabe zu erfüllen; sie ist einerseits als das Gegenbild zu Frau Habichs gedacht, stellt also den Typ des Weibes dar, wie er Sallet vorschwebte und weist in der Tat in ihrer rührenden, ahnungsvollen und zarten Liebe für den Bruder liebliche Züge auf; auch hier hat Hoffmanns Veronika aus dem Goldenen Topf einiges hergeliehen.[2])

Nebenbei aber spielt sie die Rolle der Vermittlung zwischen den beiden Prinzipien des Romans und bildet die Brücke aller einander entgegenstehenden Kräfte. Eben hier setzt dann die Konstruktion ein; vergleiche beispielsweise ihr Verhalten gegen den wunderlichen Onkel, ihr ahnungsvoller Widerstand gegen den Einfluß der Fee und ihr geheimnisvolles Versinken in den Schoß der Erde, wodurch ihr inniges Verhältnis zur reinen Natur im Gegensatz zu dem überirdischen Verschwebeln ihres Bruders symbolisiert wird.

Am wirklichsten ist noch bei aller Übertreibung, die sich

---

[1]) S. 88 ff.

[2]) Beide versuchen, den starken Einfluß der Zauberfrau über den Geliebten zu brechen.

auch hier findet, der alte Herr Habichs ausgefallen. Auch für ihn ergab sich ein Muster, das nur der Ausmalung und Verschärfung bedurfte: der Kaufmann Hornichs in Jacobis Roman Woldemar, der sämtliche Eigenschaften mit Sallets Karikatur gemein hat; ich gebe einige Bemerkungen über diese Gestalt aus Jacobis Munde wieder: „Hornich war lediglich Geschäftsmann; nahm man seine Gefühle in Anspruch, so schüttelte er lächelnd den Kopf, als einer, der sich nicht zum besten haben ließe. Er verachtete aufs Tiefste alles brotlose Wesen, ließ nur seine Meinung alleine gelten und betete die Tugend der Kargheit an".

Die Fehler der Salletschen Satire im allgemeinen sind hier die gleichen geblieben; er will immer alles so deutlich und eindringlich wie nur möglich machen, wobei ihm sogar der Fettdruck oft zuhilfe kommen muß.

Statt die geschilderten Figuren sich in Rede und Handeln selber charakterisieren zu lassen, gibt ihm die lose Form des Romans die Möglichkeit, in allerlei Anmerkungen, in Attributen, die er seinen Figuren beilegt, sein eigenes Urteil in den Vordergrund zu drängen. Das zeigt sich namentlich bei dem Auftreten der ihm unsympathischen Typen, also fast bei allen; er erbost sich ständig über die Torheit und Albernheit seiner eigenen Geschöpfe und erhebt sich niemals über seinen Stoff. Gerade hier aber liegt, wie schon eingangs angedeutet, die Bedeutung und der eigentümliche Reiz, den dieses wunderliche Buch trotz und mit allen Fehlern ausübt; es ist ganz und gar ein persönliches Buch und, mag man es als stilgerechtes Kunstwerk abweisen müssen, so bietet es doch, namentlich in den ästhetischen Anmerkungen, den Betrachtungen über Erziehung und Kunst, Gesellschaft und Kultur, und besonders in den religiösen Gedanken, die echten, mystischen Tiefsinn und inbrünstige Wahrheitsliebe zeigen, eine Fülle wertvoller Anregungen.

Die Novelle ist neuerdings im Hyperionverlag in einem schönen Neudruck erschienen.

5. Sallets letzte Schaffensperiode (1838—43).

Die Berührung mit der Hegelschen Philosophie.
Das Laienevangelium, die Atheisten und Gottlosen.
Pantheismus und reife Liebe.
Romanzen und Balladen.
Die Ernsthaften Gedichte.

Der Austritt Sallets aus dem Heer Ende des Jahres 1838, über dessen Ursachen an anderer Stelle bereits eingehend gesprochen worden ist, bedeutet nicht nur die völlige Umgestaltung seiner äußeren Lage; er trifft auch zusammen mit dem Abschluß der langen und aufreibenden Kämpfe um seine Weltanschauung.

Zweifellos würde Sallet seiner bei aller grüblerischen Veranlagung dem Wirklichen zugewandten Natur nach die Zerrissenheit, von der uns seine letzten Dichtungen Kunde gaben, von innen heraus und unter dem beruhigenden Einfluß einer ihm angemesseneren Tätigkeit endlich überwunden haben; auch die Ansätze zu einer positiven Wendung, wenigstens nach der praktischen Seite hin, stellten wir aus seinen Schriften fest. Immerhin war für ihn, wie für die ungeheure Mehrzahl seiner Zeitgenossen, in denen sich ähnliche Gegensätze bekämpften, entscheidend der Einfluß der Hegelschen Philosophie.

Ich kann die psychologischen Bedingungen, die dieser so souverän auftretenden Philosophie ihren Siegeszug ermöglichten, nicht besser schildern als mit den Worten Rudolf Hayms, als er die seelische Verfassung ihres Schöpfers bei der ersten Konzeption des Entwurfs beschreibt[1]):

> „Hegels Philosophie ist die Reaktion gegen die Zerrissenheit des Zeitalters. Sie geht darauf aus, den Menschen aus sich wieder herzustellen und die Totalität, welche die Zeit zerrissen, zu erhalten.
>
> Sie entspringt somit gewissermaßen einem poetischen Triebe, dem Drange, ein Weltbild nach einem in der

[1]) Haym, Hegel und seine Zeit S. 203 ff.

Seele des Systematikers vorrätig liegenden idealen Typ zu entwerfen (analog der Flucht der Klassiker in die Welt ihrer Dichtung)".

Es ist nun in hohem Grade bezeichnend für Sallet, daß ihn, der sich durch die metaphysisch-dialektische Seite des Systems, durch ihre kühnen, formalistischen Schlußfolgerungen sowohl, wie durch die schwerfällige und dunkle Sprache Hegels zunächst abgestoßen fühlte,[1]) ihre ethisch-religiösen Anschauungen, die einzigartige Stellung, die sie der Religion anwies, die Energie, mit der sie, wie Kant, die Sittlichkeit als notwendige Grundlage aller Religion annahm, sofort begeisterten.

Die Beschäftigung mit Hegels religiöser Jugendarbeit, dem Leben Jesu, mag ihm dabei die erste Anregung zu seinem, Ende des Jahres 1839 vollendeten Laienevangelium gegeben haben, in dem sich allerdings die Verbindung auch mit der Hegelschen Metaphysik bereits vollzogen hat, wie sie der innige Verkehr mit den Hegelianern Moecke und Esenbeck in Breslau unterdessen begünstigt hatte.

Auf das Werk selber will ich hier, aus den bereits in der Einleitung angegebenen Gründen nicht eingehen; nur das möchte ich entgegen den immer wieder anzutreffenden Behauptungen in der neueren Literaturgeschichte feststellen, daß es weder mit Leopold Schefers kurz zuvor erschienenen Laienbrevier, noch mit Rückerts Weisheit das Brahmanen das mindeste gemein hat, außer der allgemeinen, pantheistischen Grundanschauung, was wenig besagen will.

Die stille, weltüberwindende Beschaulichkeit des alternden Rückert sowohl wie die im mystischen Liebesgefühl zerfliessende Stimmungspoesie des Romantikers Schefer steht zu der ver-

---

[1]) vgl. dazu das: satirische Märchen vom Selbst im Nachlaßbande. Paur berichtet ferner von einer satirischen Skizze Sallets über den damals so heftig angefochtenen Satz: was besteht, ist vernünftig, mit dem er sich auch später in seiner Anwendung auf den preußischen Staat nicht einverstanden erklären konnte; er schließt sich hierin vielmehr den radikalen Anschauungen der Junghegelianer an (vgl. die Atheisten und Gottlosen).

standesklaren, aber leidenschaftlichen Kampf- und Tendenzdichtung Sallets im schroffsten Gegensatz.

Dem Laienevangelium, dessen poetische Form ihm dem Ernst der Sache nicht recht angemessen erschien, ließ Sallet dann das umfangreiche Prosawerk: Die Atheisten und Gottlosen unserer Zeit folgen, an dem freilich weder formal noch inhaltlich der Dichter Sallet den geringsten Anteil hat.

War hier schon die Bahn der Publizistik betreten, in der bei Sallet wie bei Uhland nach dem Goetheworte: „der Dichter aufgezehrt wurde", so weckten doch die in Hegels Ästhetik und Naturphilosophie, wie in dem ganzen System überhaupt enthaltenen dichterischen Keime, für die der große Systematiker seinem Jugendfreund Hölderlin so tief verschuldet ist,[1]) auch in Sallet den Poeten wieder auf.

Und so finden wir denn in dem Zyklus: Pantheismus und reife Liebe vom Jahre 1843 die wunderlichen Gebilde einer im Hegelschen Sinne objektiven, pantheistischen Poesie.

Pantheismus und reife Liebe.

Bei den leider nur in ganz geringer Anzahl vorhandenen Liebesliedern allerdings gelingt es Sallet nicht, den Gegensatz der Schöpfungen eines „entwickelten Bewußtseins", zu denen des „naiv" empfindenden Menschen hervorzuheben, wie er das bei den Naturpoesien tut; deshalb nicht, weil der Dichter hier, von wahrer, tiefer Leidenschaft ergriffen, wirklich fühlt und Töne ergreifender Innigkeit findet, wie sie den Mathildengedichten allerdings nicht zu Gebote standen!

Die Formen sowohl wie das Stoffgebiet der Romantik tauchen hier noch einmal auf, aber ohne den Eindruck der Künstelei; schalkhafter Humor und feine Stimmung beleben diese Lieder, von denen der erste Teil der Liebestrilogie einem Gedichtchen Robert Reinicks[2]) nachgebildet ist.

---

[1]) vgl. dazu W. Diltbey, Die Jugendgeschichte Hegels. Kap. II ff.

[2]) Wenn in dem Frühling die Erd erwacht,
Wie mag ihr zumute wohl sein? usw.

Der Rückert entlehnte Reimbau in: Mein ist hier ungezwungen verwendet; überall spürt man das innere Erleben mit.

Haftet diesen Liedern eine erquickende Unmittelbarkeit an, wie wir sie bei der Lyrik Sallets nicht mehr gewohnt waren, so hat man von den Gedichten des Pantheismus, die dem früher geschilderten Naturleben ebenso übergeordnet sein sollen wie die reife Liebe der naiven, den entgegengesetzten Eindruck.

Völlig ist hier der Verfasser dem Leben in und mit der Natur fremd geworden.

Vergeblich ringt er beispielsweise in: Frühlingsgewalt danach, den Hegelschen Entwicklungs- und Einheitsgedanken in leichte, anmutige Form zu bringen. Über allerlei Analogien aus dem Naturgeschehen kommt er nicht hinaus.

Ebenso im Frühlingsgottesdienst. Alles wird zur Idee verflüchtigt; das Bemühen, das Unerklärliche zu erklären, führt bald zu abstrakten, bald zu grob gegenständlichen Vergleichen, die immer etwas Gezwungenes haben. Er wählt dabei poetisch klingende, aber ganz unzutreffende Bilder, wie er z. B. sich im Zusammenhang mit der Gottheit fühlt: „wie eine stille Blüte — In eines Kindes Hand", wodurch doch gerade das Organische dieses Verhältnisses nicht veranschaulicht werden kann.

Überhaupt werden die Bilder mit der Flucht des Gedankens ins Absolute notwendig unwahr und geschraubt; vergleiche Zuflucht, Der liebe Gott hat nichts zu tun, wo es heißt: Gott ist der Becher aller Fülle — und seine Tat ist, daß er schäumt!

Solche Einzelbilder werden wieder zu breiten Analogien in Gedichten, wie der Zaubergärtner. Hier soll die Emanation der Schöpfung aus der Gottheit, die dem Universum innewohnt, ohne daß sie doch darin aufgeht, anschaulich gemacht werden unter dem Bilde eines Gärtners, der von seinen, durch „das Wort" geschaffenen Blumen eingehüllt wird. Das Gedicht irrt hier immerfort vom Märchenhaft-Phantastischen ins Philosophisch-Abstrakte hinüber; der Schluß zeigt fast komisch den Zaubergreis in der Blütenlaube, das Wort, das er selbst ist, lesend.

Wird hier noch ein gewisser Zusammenhang mit der Natur vorgetäuscht, so tritt der Hang, alles zu vergeistigen, alles in Begriffe zu verflüchtigen, in den Gedichten, die menschliche Beziehungen und Verhältnisse zum Gegenstand haben, noch krasser hervor.

Die Konsequenz ist, daß man, da ja in der Idee alles unverlierbar ist, schließlich auch Weib und Kind hergeben kann und soll (Zuflucht).

Unsterblichkeit verwischt jede Grenze. Der Dichter kommt schließlich dazu, sich mit Shakespeare, als Prinzip gedacht, zu identifizieren, da ja alles ein Geist ist („Ja, du bist ich" —). Ähnlich verfährt der Dichter im Traum, wo der Weltbaum, den der Träumende sieht, ein All von Taten und Gedanken trägt —, er will hier das Absolute zeigen, wie es in alle seine Teile sich auseinanderfaltet und doch eins bleibt; eine schon rein logisch schwer zu bewältigende Vorstellung, die hier, wo er ihr durch die sinnliche Anschauung aufhelfen will, ganz unmöglich wird. Kindlich mutet der Trost an, der dem Dichter aus dem Anblick seines Namens an diesem Weltbaum erwächst. Auch allegorisch-biblische Vorstellungen sollen hier lebendig gemacht werden; nur ein Beispiel dafür: In Christi Höllenfahrt tritt der Erlöser als Idee auf und erlöst — allegorisch — die Schatten der großen Helden. Das Leben, das sie durch Christum empfangen, ist aber, soviel Mühe sich der Dichter gibt, es lebendig erscheinen zu lassen, nur ein Schattendasein. Die biblische Allegorie wird ihres Gehaltes völlig beraubt, alles geht in verschwommene Phantasien über, in denen es Aristoteles und Alexander erst nachträglich klar wird, was sie einst nur „in dunklem Streben" für die Welt geleistet haben!

Romanzen und Balladen.

Die Sammlung bietet, außer den bereits an anderer Stelle charakterisierten Soldatenstücken, wenig Erfreuliches; Jacobi sieht wohl aus diesem Grunde davon ab, sie ausführlich zu behandeln und weist nur auf einen Ausspruch des Dichters hin,

ohne das ästhetisch Bedenkliche dieser Auffassung zu rügen.[1]) In der Tat steht die überwiegende Mehrzahl dieser Gedichte im Dienste der Idee, im engeren Sinne der Tendenz, wie wir es entsprechend bei den lyrischen Erzeugnissen dieser Zeit beobachten konnten; der Stoff wird nur in Rücksicht darauf ausgewählt und die Darstellung verliert die Unbefangenheit.

Der Versuch, die trotzige Kraft und Wildheit der Volksballaden, wie er sie ja aus der Sammlung Percys kennen gelernt hatte, nachzuahmen, mißglückt kläglich. Er bringt es im starken Hakon nur zu einer groben, komödienhaften Erfindung; die vermittelst übernatürlicher Kräfte ausgeführten Heldentaten vermögen nicht zu erwärmen, und man wartet förmlich auf etwas, wie eine poetische Gerechtigkeit, die denn auch, gezwungen genug, eingreift.

Weit abstoßender noch ist die Ballade Wat Tylor, aus

---

[1]) Denk nicht, wenn ich eine Ballade dichte,
Ich erzählte nur eben eine Geschichte;
Schau nur ein wenig tiefer hin,
Mein Seel, es steckt gar ein Gedanke drin!

Wie sehr diese Auffassung vom Wesen und Zweck der Dichtung, die Sallet in der letzten Zeit vertrat, ihn auch in seinem Urteil über die künstlerischen Leistungen anderer beirrte, zeigt sein Brief über die Lieder eines Erwachenden vom Grafen Strachwitz, den Weinhold mitteilt:

> „Mit Str. bin ich zufrieden. Freilich ist er noch ein Erwachender, der viel Begeisterung in schöner und kunstgerechter Form, aber noch ohne bestimmten Gegenstand hat. — Er soll uns nicht zu viel mit Rythmen und Maßen stolzieren (vgl. dazu das über Sallets verändertes Verhältnis zur Form Gesagte) und vor allem was lernen, damit sich in ihm eine wahrhaft objektive (?) Weltanschauung aufbaue usw.“.

Der Brief ist in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert. Strachwitz hatte freilich die Tendenzpoesie in einem seiner Märchen, Fräulein Sage betitelt, arg verspottet und fühlte sich überhaupt im Gegensatz zu Sallet ganz als Aristokrat und Junker dem Parteigezänk gegenüber.

Der Vorwurf, den ihm der Briefschreiber weiter macht, er solle nicht in der Art Heines witzeln, klingt aus Sallets Munde, der so viel von Heines und Börnes Ton angenommen hatte, eigentümlich.

deren Schilderung des lüsternen Pfaffen und der königlichen Mißgeburt der Groll über moderne Mißstände deutlich genug redet und jedes künstlerische Maß vermissen läßt.

Zuweilen kommt auch die unwahre Sentimentalität der Jugendlyrik wieder zum Vorschein, wie in dem Mörder, der der Prutzschen Ballade, der Räuber, mindestens nicht fernsteht und in dem das Bemühen um starke Wirkungen in der Gegenüberstellung des bösen und des bekehrten Sünders in der ersten und letzten Strophe sichtbar wird.

Rein romantischen Charakter tragen Gedichte wie Der Organist, Der Geiger u. a.

Die allegorisierende Neigung Sallets macht sich hier natürlich noch stärker als anderswo breit; der von der liberalen Partei seit dem Hambacher Fest vergötterte Börne wird hier zum Helden eines dreiteiligen Gedichtes gemacht, in dem aber Bild und Auslegung beide dasselbe sagen und man von der besonderen Art Börnes, wie man doch erwarten sollte, gar keinen Begriff bekommt; es wird vielmehr, wie namentlich aus dem vollends überflüssigen dritten Teil hervorgeht, alles auf die sentimentale Blumenanekdote stilisiert, die so recht im Geschmack der Zeit erfunden ist.

Eine rein epische, objektive Schilderung, die ja allerdings auch gar nicht in seiner Absicht liegen konnte, ist Sallet unmöglich; selbst wenn er, wie in Nero, einmal einen leidlich geschickten Anlauf dazu genommen hat, muß sich seine eigene Meinung, seine moralische Entrüstung nebst allerlei Zutaten hervordrängen, wodurch er die Wirksamkeit eines Vorwurfs an sich verdirbt. Dieses Zuviel, das wir bereits in der Prosaschrift, den „Contrasten und Paradoxen“ in derselben Weise feststellen konnten, schädigt auch die vom Dichter mit besonderer Sorgfalt verfaßten Luther-Balladen.

Sie sollten dem Volke den Reformator und seine Zeit lebendig machen, und Sallet hat zu ihrer Abfassung eingehende Geschichtsstudien gemacht; er entnimmt die erzählten Anekdoten dem Werk Rankes über die Reformation.

Sie sind in Knittelversen geschrieben, deren Volkstümlichkeit allerdings durch die dem Reim zuliebe vorgenommene Umkehrung

gebräuchlicher Redewendungen, wie „Stein und Stock“, „ab und auf“ sowie durch gelegentliche Wortspiele leidet.

Einzelne Schilderungen, wie die des Markttreibens zu Jüterbog oder des nächtlichen Thesenanschlags zu Wittenberg, zeigen gute Stimmung; bei der letzteren verdirbt aber der künstliche Schluß wieder die Wirkung, und noch mehr ist das bei dem Schlußgedicht des Zyklus der Fall, wo die ganze so lebendig erzählte Bekehrung des Bettelmönches durch die allzu zugespitzte Botschaft des Schmiedes an den Prior zur Tendenzerfindung gestempelt wird.

Ganz ohne künstlerischen Wert und bei aller Anstrengung witzlos sind endlich die politischen „Balladen“. Allerlei innerpolitische Maßnahmen werden glossiert; in den Demagogen wird beispielsweise Friedrich Wilhelms IV. Güte gegen die politischen Verbrecher, die er nach der Amnestie im Staatsdienste unterbrachte, als Feigheit aufgefaßt. Die zynische Anspielung auf den Gehalt ist Heine entnommen. Im Simpeln König wird ferner der Biedermannston des Monarchen unverblümt nachgeahmt („das Prahlen vom Gewissen“ usw.) und er im Sinne der Liberalen als Komödiant völlig ungerecht verspottet.

Das Gedicht auf S. 431 wirft zwei historische Fakta zusammen, die wir bei Treitschke erzählt finden; die Huldigung in Königsberg, wo nach Verlesung der Eidesformel ein geistesgestörtes Weib durch den Saal gerufen haben soll: Schwört nicht!, und die Thronrede des Königs an die Berliner Abgeordneten, die hier wörtlich benutzt ist. Daß an Stelle einer wahnwitzigen Frau der Weltgeist tritt, ist bei dem Schüler Hegels nicht zu verwundern; gerade in dieser Weise bildet er öfter um, wir wir in den Ernsthaften Gedichten noch sehen werden.

Diese letzten Gedichte gibt erst Paur im Nachlaßbande heraus; die gerade in Schlesien besonders strenge Zensur hatte sie offenbar beanstandet.

Die Ernsthaften Gedichte.

Zwei Momente sind es, die Traeger in seiner kleinen Schrift „Zur Geschichte der politischen Dichtung in Deutsch-

land“ als grundlegend für den plötzlichen Aufschwung der Tendenzlyrik anfangs der vierziger Jahre hervorhebt; die große Enttäuschung über das Verhalten des neuen Königs, von dem die Liberalen die Erfüllung all ihrer Forderungen, insbesondere die Lösung des von seinem Vater nach dem Befreiungskriege gegebenen Versprechens einer Verfassung erhofft hatten, und den Einfluß der Junghegelianer, die unter der Führung Arnold Ruges dem einzelnen das Eintreten für die Änderung des herrschenden politischen Systems zur Pflicht machten.

Gervinus forderte in dem eben erschienenen fünften Bande seiner „Deutschen Dichtung“ die deutschen Dichter geradezu auf, ihrem Herzen Luft zu machen, die politische Satire zu pflegen und die Reform des Staatslebens zu verlangen.[1])

Grund genug für Sallet, dessen Groll über verschiedene innerpolitische Mißstände sich schon in einzelnen Sprüchen der Funken geäußert hatte, in die vorderste Reihe der Tendenzdichter einzutreten.

Die persönliche Ursache muß auch hier tiefer gesucht werden: Sallets praktische, kampfesfrohe Natur vermochte sich auf die Dauer bei dem Eintreten für abstrakte Theorien, mochten sie selbst religiös-ethisch gefärbt sein, so wenig zu beruhigen wie Hegel selbst, dem gerade im Zusammenhange mit historischen und politischen Studien, oft ganz spezieller Art, die allgemeinen Grundgedanken seines Systems sich herausgebildet hatten. So hatte Sallet schon sein Laienevangelium, um es den Forderungen der Zeit anzupassen, mit allerlei ganz modernen, tendenziösen Ausfällen durchsetzt; schon die damalige Kritik nahm Anstoß daran, daß er bei der Erzählung des Bethlehemitischen Kindermordes einen wütenden Hieb gegen die Zensur führte!

Demgemäß hält sich auch der Verfasser der Ernsthaften Gedichte von der in Allgemeinheiten aufgehenden Freiheitsrhetorik Herweghs fern; es sind bestimmte Forderungen der liberalen Partei, die er vertritt, bestimmte Vorgänge und Maßnahmen auf innerpolitischem Gebiet, die er kritisiert, und wo er von der oft schon erwähnten Neigung zum Allegorisieren erfaßt

[1]) Bd. 5 (erschien 1841).

wird, läßt sich doch von diesen Parabeln und Bildern aus die Beziehung zur Wirklichkeit immer herstellen.

In dieser Beziehung steht Sallet dem zweiten Tendenzdichter, dessen Einfluß auf ihn zeitlich möglich ist, Hoffmann von Fallersleben, näher, dessen Unpolitische Lieder er in Dullers Phönix richtig und günstig beurteilt hatte.[1])

Er übernimmt nicht nur zahlreiche Motive von ihm, wie sie ja allerdings seit Platen schon Gemeingut der politischen Dichtung waren, wie die Erörterung des „Gebrochenen Königswortes", die deutsch-russische Verbrüderung, den Spott gegen Polizei und Zensur, gegen Bundespolitik und Servilität der Untertanen, sondern auch formal und stilistisch hat er ihm vieles nachgemacht.

Immerhin soll schon hier auf den bedeutsamen Unterschied in beider Dicht- und Kampfesweise hingewiesen werden, der letzten Endes mit beider persönlicher Eigenart zusammenhängt. Hoffmann schlägt durchweg einen leichten, harmlosen Ton an, er dichtet volksliedartige, sangbare Liedchen nach bekannten Melodien und weiß die bittersten, schärfsten Ausfälle in der Form seiner Schnadahüpferln durch die wachsame Zensur zu schmuggeln; seine zahlreichen kleinen Satiren gegen soziale Mißstände und Torheiten erfreuen durch den Witz und die Originalität ihrer Einkleidung (vgl. Gedichtchen wie Fleckseife, Café National u. a. m.).

In seinen innerpolitischen Tendenzversen bedient er sich statt der grellen, direkt zufahrenden Satire, wie sie Sallet anwendet, der mindestens ebenso wirksamen, aber künstlerisch wertvolleren Ironie, mit der er den Philister die gegebenen Verhältnisse als die besten auf dieser Welt preisen läßt. Sallet dagegen, minder beweglich und schmiegsam, wirft sich immer

---

[1]) Anastasius Grün begabt Sallet mit einigen Motiven, wie ich noch einzeln erwähnen werde; auch der Haß gegen Pfaffenherrschaft, Zensur und alle Art von Zwang ist ihnen, wie begreiflich, gemeinsam; sonst aber hat Sallet den idealen Schwung und die dichterische Kraft des Österreichers wohl bewundert, aber nicht nachzuahmen verstanden; der Mangel jeglicher Ironie bei Grün unterscheidet ihn gleichfalls von Sallet.

mit Wucht ins Zeug, er kennt keine indirekte, behutsame Angriffsweise; man soll immer gleich merken, wie heilig ernst es ihm ist, und seine Leidenschaftlichkeit macht sich bald in heftigen, bitteren Scheltreden, wie er sie von Börne lernt, bald in dem ihm ganz eigentümlichen, kurz hervorgestoßenen Kommandoton Luft, dem er selber nicht unzutreffend die Wirkung eines Bomben- und Granatenhagels zuschreibt.

Ehe ich auf die Ernsthaften Gedichte im einzelnen eingehe, möchte ich nur noch als Zeichen für Sallets guten politischen Instinkt anmerken, daß er kein einziges Polenlied verfaßt hat; er bildet hier eine bemerkenswerte Ausnahme gegenüber sämtlichen politischen Dichtern, wobei ihm freilich die nahe Bekanntschaft mit dem wahren nationalen und persönlichen Charakter dieser Freiheitshelden in seiner schlesischen Heimat, an der es den begeisterten süddeutschen Liberalen fehlte, zustatten kam.[1]

Sallet fühlt sich wie als Sänger des Laienevangeliums so auch als politischer Lyriker als Prophet, als der Herold einer neuen Zeit, der eine große, geschichtliche Mission zu erfüllen hat.

Das geht aus vielen Gedichten hervor, wo er es in immer neuen Beleuchtungen darstellt; ich nenne vor allem die seinen Zyklus einleitende Bitte, wo er mit kraftvoller Einseitigkeit sein Talent nur als Mittel zum Zweck angesehen und bewertet wissen will und die künstlerische Leistung als solche vor der Größe der Idee, der Tendenz verschwinden muß:

denn vor eurem Angesichte / zum Bajazzo taug ich nicht
Nein! Ich will, daß einst Geschichte
Werden soll, was jetzt Gedicht.

Erst jetzt hat er seinen wahren Beruf gefunden, der ihn zum Dichter und zum Soldaten zugleich macht; als Krieger fühlt er sich in dem stürmischen Manifest, wo er, wie es schon Herwegh in zarteren Tönen ihm vorangesungen hatte („die große Zeit zertrümmerte die Flöte"), der Romantik den Dienst aufsagt und für höhere Zwecke, mit scharfer Verspottung des ängstlichen Bundestags Propaganda macht.

Leider mischt sich in die derbe, volkstümliche Stimmung dieses Gedichtes eine echt Salletsche, allegorische Zutat ein:

Denn unser alter Fritze
Ist ewig, ist — der Geist!

Diese Entgleisung steht nicht vereinzelt da, und wenn auch die Allegorien, die ein ganzes Gedicht füllen, bei Verwendung kriegerischer Bilder noch am besten gelingen (der schwarze Landsturm, ein Beitrag zu der Verherrlichung Gutenbergs anläßlich des Mainzer Denkmals) so mißglücken sie überall da, wo ein abstrakter Begriff in der schon erwähnten Weise personifiziert oder gar an historisch-mythischen Persönlichkeiten lebendig gemacht werden soll.

Schon die Identifizierung des Columbus mit dem Geist der Zeit ist, bei aller dramatischer Geschicklichkeit, nicht ohne Zwang möglich; die Ausbeutung der Anekdote von Camoens ist ebenso willkürlich; aber ein Muster an Geschmacklosigkeit ist in dieser Art der Dionys, stofflich an Schillers und Tiecks Balladen geschlossen. Der das Schiff überflutende Wein nämlich stellt — die Freiheit dar; der Gott des Weines natürlich den Weltgeist; der Leu, der die Schiffer zerreißen soll, ist sein Zorn (!), und die Verbrecher werden zur Strafe in stumme Delphine verwandelt, die, Wasserstrahlen sprudelnd, hinter dem Schifflein einherschwimmen.

Als Personifikation des Volks tritt, wohl in Erinnerung an Tiecks „Zerbino“, ein Stuhl auf (in Stuhl und Baum), der im Reiche des Geistes einmal wieder ausschlagen und Baum werden könnte!

Ein andermal wird der Allüberall und nirgends als mythische Figur eingeführt, wobei etwa Grüns „Männlein Warum?“ eingewirkt hat; dies, der Zensur zuliebe eingeführte Bild vergißt der Dichter aber schon im Anfang wieder und schildert statt einer Person eine Menge von Leuten, die über ihrer täglichen Kleinlichkeit vergessen, sich als Volk zu fühlen.

Ein geschichtlich-nationales Bild soll uns der Freiheitsveteran zeichnen, wobei wohl außer an die bei Chamisso, Gaudy und Beranger figurierenden alten Helden an Lafayette gedacht ist, der zum Entzücken der Liberalen aller Länder noch als Greis die Barrikaden ersteigen wollte (bei der Julirevolution).

Die Figur ist hier voll hohler Deklamatorik, die bei Sallet immer besonders peinlich berührt; wie aus einem frommen, patriotischen Bilderbuch geschnitten.

Rokoko stellt der „weibischen Zierpuppe“, einer vergangenen Kultur, für deren Grazie Sallet natürlich das Verständnis fehlt, deren „Milieu“ er aber recht hübsch schildert, den rauhen, teutschen Biedermann gegenüber.

Den Hauptwert legt Sallet auf die politischen Tendenzgedichte im engeren Sinne; auch hier muß ihm die Parabel, die Allegorie, das Märchen eine Einkleidung bieten, die ihn vor der Zensur einigermaßen deckt.

Das gilt vor allem für die Angriffe auf den König.

Das „gebrochene Versprechen“ wird in verschiedenen Wendungen behandelt; dabei wird einmal, wie bei Heine, der König von Thule, ein andermal ein Märchenkönig vorgeschoben.

Besonders ausführlich erzählt er den ganzen historischen Hergang im Rätsel, wo Papa, der ein patriarchalisches Regiment führt, von dem Kinde (dem Volk) die bösen Tiere auf dem Felde (die Franzosen) verjagen läßt und ihm dafür ein schönes, blankes Goldstück (die Verfassung) verspricht. Darauf nimmt aber Mama einen anderen Mann, der dem schwer enttäuschten Kinde, da es noch nicht reif ist, anstatt des Goldstückes Rechenpfennige gibt und jenes selber in die Tasche steckt.

Künstlicher, aber dafür wieder recht gezwungen fällt die Parabel: Im Trüben ist gut fischen aus. Besonders der Schluß: Wahlfischer oder erblich, zerreißt grob die Symbolik.

Die romantischen Neigungen des neuen Königs, insbesondere seine Vorliebe für den Katholizismus, über den auch Fallersleben spottet, greift Sallet ebenfalls mehrfach an; die Teeschwärmereien glossieren die Berufung Tiecks nach Berlin und die beabsichtigte Gründung des Schwanenordens.

Viel derber und bitterer ist das erst im Nachlaßband veröffentlichte Protestantische Wallfahrtslied, worin der Groll über die Errichtung eines evangelischen Bistums in Jerusalem mit folgender, nicht mißzuverstehender Zeile die Königin und den Minister Rochow trifft:

Bitt für uns, Sankt Elisabeth,
Und du, Sankt Rochus, bitte!

Für die immer wiederkehrenden Angriffspunkte der Liberalen findet der Dichter hier und da noch eine originelle Form; so im Don Quixoteschen Kinderunfug, dessen hübsche, lebhafte Schilderung noch wirkungsvoller über Militarismus, Klerisei und Junkertum triumphieren könnte, wenn uns nicht allzuoft eingeschärft würde (sogar unter Anwendung des Sperrdrucks), daß es sich hier um „Kinderpossen" handele.

Ähnliche Tendenzen vertritt das Lumpengericht, das in der Art Fallerlebens mit dem Anfangsverse eines bekannten Kirchenliedes einsetzt; auch die Verwendung des Kehrreims lernte Sallet dort. Die dritte Strophe mit ihrer Strafrede gegen Titel-, Floskel- und Ordenswesen ist ganz von Börne eingegeben.

Wenig Geschmack beweist Sallet in der Parodierung bekannter Dichtungen; die einer Charade in Schillers Turandot möchte noch angehen (vgl. Harmloses Rätsel), aber seinem grellen Russenhaß und zugleich der Verachtung gegen den unglückseligen Zensor mit einer Nachahmung von Goethes Mignon zu fröhnen, ist stark.

Anekdote und Auslegung benutzt eine Idee Grüns, aber recht ungeschickt; das Wasser der abgedämmten Donau ist hier die öffentliche Meinung, der Zensor wird gar als Stöpsel verwandt! Als besonders stark aufgetragen will ich noch die von Heine übernommene Profanation biblischer Gestalten anführen, worin aber Heine noch mehr künstlerischen Takt beweist als Sallet, der in Mutterklage (für Leute von vor 1806) die Jungfrau Maria ganz wie die Frau Habichs in den Contrasten und Paradoxen als eine bornierte Bürgersfrau von höchst gemeiner Denkungsweise schildert.

Über die rein polemischen Erzeugnisse, wie Zeitungslaffenlogik, Schiboleth, Beichte und Vorsatz usw. ausführlich zu berichten, lohnt der Mühe nicht; es ist flaches Parteigezänk über die Schwäche, Dummheit und Gemeinheit der Gegner. Künstlerisch etwas höher steht wegen seiner fortreißenden, dramatischen Bewegtheit und der scharfen, temperamentvollen

Ausdrucksweise, die mehr als anderes noch den Schüler Börnes verrät, Echtes Deutschtum.

Der energische, selbstbewußte Ton dieses gegnerischen Manifestes steht zu dem kläglichen Inhalt in bewußtem Widerspruch. An die zugespitzte Epigrammatik Sallets erinnert der Schluß. Zwei der umfangreicheren Gedichte möchte ich noch hervorheben, da sie, jedes in seiner Art, die letzte Konsequenz der Salletschen philosophisch-pantheistischen und radikal-politischen Überzeugungen darstellen: Ecce homo und Fernsicht.

Das erstgenannte, vom Verfasser in einer besonderen Anmerkung noch vor Mißverständnis in Schutz genommen, baut auf dem Gegensatz auf; es zeigt anfangs Ehrfurcht vor den alten, geheiligten Institutionen von Staat und Kirche, reißt dann aber wie Kinderspielzeug Dom und Schloß ein und führt an deren Stelle das Standbild des Strauß-Hegelschen Gottmenschen vor. Emphatisch aber wenig angemessen klingt der Schluß:

Himmel und Erde sind ein weicher Teig;
Den formt der Mensch, der Meister, wie er's denkt!

Die seltsame Phantasterei der Fernsicht, in einer manieriert zugespitzten, zu den gesuchtesten Wendungen zusammengedrängten,[1]) aber ungemein aufreizenden Sprache gehalten, zog dem Verfasser den Vorwurf des Jacobinertums zu.

Wir sehen dort, wie das „Tausendgliedertier", das Volksheer, dem das „frech-lächelnde Königsbild" Soldatenspiel von Blech in Schachteln entgegenschickt, alle Reiche der Welt einnimmt, die dann von dem Menschen — die Stirne hell — in Königsgröße beherrscht werden.

Vergleicht man damit andere Stellen in den Ernsthaften Gedichten, wo Sallet Blut und Revolution verabscheut, und besonders die maßvollen Prosaausführungen in den Atheisten und Gottlosen, so wird man diese Dithyrambe nicht mit Presber als Ausdruck tiefsten revolutionären Hasses einschätzen können.

---

[1]) z. B. Ihr Leben ist ein Biegen nur im Rücken!

Schlußwort.

Zeigt so der größere Teil der „Ernsthaften Gedichte“ die Umwandlung des Dichters in den Mann der Partei, der Sallet bis zu seinem frühen Tode blieb, so muß andererseits mit Nachdruck betont werden, was ihnen wie dem „Laienevangelium“ ihren Wert verleiht.

Sie sind das Werk eines Mannes, der darin seine ganze Seele, seine glühende Wahrheits- und Freiheitsliebe sein, trotz aller dialektisch-metaphysischen Beimischungen schlichtes ethisches Empfinden darbietet.

Sein Pathos ist echt, wenn er den schlaffen Philistern zuruft:

Wär' ich ein Weib, ich weinte heiße Tränen,
Ich bin ein Mann, drum peitsch' ich euch mit Ruten!

und wenn er sich selber ermahnt, über dem Glück seiner jungen Ehe, im beruhigten Anschauen des „einen, absoluten Geistes“ die Pflicht gegen sein Volk, für dessen sittliche wie nationale Erneuerung er sich gesandt glaubte, nicht zu vergessen.

Mit diesen Bewegungen, wie sie seine Zeit erschütterten, hat auch ihre Dichtung das Los aller geschichtlichen Erscheinungen geteilt: der Dichter Sallet hat für die Gegenwart nur noch kulturhistorisches Interesse.

Gestehen wir aber — und damit komme ich zu meinem Ausgangspunkte zurück, dem Charakter Anteil zu an des Dichters Schaffen, so erheben wir damit die Schriften Friedrich von Sallets so hoch über die teilweise künstlerisch weit bedeutenderen Leistungen anderer, wie er selbst, der Mann, in dem es, nach Gottschalls schönem Zeugnis: weder Bruch, noch Riß gab, einen Herwegh und Dingelstedt überragt hat.

Anhang.

Das Leben ein Traum.

Eine seltsame Historie in drei Abentheuern von Friedrich Sallet.

Erstes Abentheuer.

Wie ich ärgerlich war, mit meinen Freunden zusammen trank (als ich das große Los gewonnen hatte) und was für Ratschläge mir dabei erteilt wurden.

Ich saß in meiner Stube und las in Goethes Faust. Bei folgender Stelle entschlüpfte mir ein Seufzer:

Weh, steck ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes, dumpfes Mauerloch,
Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trüb durch gemalte Scheiben bricht. usw.

Nun war ich zwar nicht mit Büchsen, Gläsern und Instrumenten umstellt, auch waren meine Scheiben nicht bemalt, sondern das liebe Himmelslicht brach recht freundlich herein. Aber dennoch mußte ich mit dem gottlosen Doktor Faust ausrufen: das ist deine Welt, das heißt eine Welt.

Denn auf meinem Tische vor mir lag ein langweiliges Exercierreglement, in dem gelehrt wird, wie man das Gewehr auf und abnimmt, aber nicht wie die Tatenlust eines jugendlichen Gemütes gestillt wird.

An der Wand stand mein Degen, den ich nicht gegen die rebellischen Franzosen oder Belgier, sondern nur als Zierrat oder gegen etwa mich beleidigende Straßenjungen führen durfte.

An der Erde lag mein Federhut, den ich soeben, von einer mir höchst verdrießlichen Staatsvisite zurückkommend, dahin geworfen und in einem Anfall von bacchantischer Raserei mit Füßen getreten hatte. Denn man hatte mir, wo ich gewesen war,

zu meinem großen Ärgernis sehr albernes und abgeschmacktes Zeug vorgeplaudert, worauf ich zu meinem noch größeren Ärgernis ebenso albernes und abgeschmacktes Zeug geantwortet hatte.

Da hatte es z. B. geheißen: wenn sich das Wetter noch lang hält, wird es noch lange schön bleiben. Darauf ich: gewiß, gnädige Frau, wenn sich der Wind nicht dreht, werden wir wohl keinen Regen bekommen. Oder: der neue Tenorist gefällt mir gar nicht, seine Stimme ist sehr schwach und er hat schiefe Beine. Darauf ich: gewiß, gnädige Frau, man kann seine Stimme bei vollem Orchester nicht gut hören und seine Beine scheinen mir nicht ganz gerade zu sein. Oder: die Polen haben sich ja wieder empört, aber, wenn sie sich nicht halten können, wird man sie wohl wieder unterjochen. Darauf ich: gewiß, gnädige Frau, man wird sie unterjochen, wenn sie sich nicht halten können. Oder: das Fräulein X soll mit dem Herrn von Q verlobt sein und sie sollen sich heiraten wollen. Darauf ich: gewiß, gnädige Frau, wenn sie sich heiraten wollen, werden sie vielleicht verlobt sein.

Vor mir lag ferner eine freundliche Einladung auf den Exercierplatz, wo ich nicht lebendige Menschen sich tatkräftig regen, sondern eingezwängte, eingepuppte Rotkragenmänner als bloße Dampfmaschinen figurieren sehen sollte.

Dies alles, geliebter Leser, waren die Ursachen, die mich zu dem obenerwähnten Seufzer und zu der langsamen Wiederholung der Worte: das ist deine Welt, das heißt eine Welt, bewogen.

Jeder, der einmal jung gewesen ist (denn nicht jeder, der die Knaben- und Jünglingsjahre durchlebt hat, ist deswegen wirklich jung gewesen), hat gewiß schon einmal jene unerklärliche Sehnsucht gefühlt, welche so warm aus dem Herzen spricht, z. B. aus dem des Gebirgsbewohners: „Ach, über jene blauen Berge möcht' ich in die Ferne ziehen, weit, weit weg über schimmernde Ebenen, bis dahin, wo die Sonne aufsteigt", oder aus dem des Strandbewohners: „Ach, übers Meer hin ziehen die Gedanken, dorthin, wo es mit dem Äther zusammenschmilzt, und dann wieder weiter, bis es wieder mit ihm zusammenschmilzt und dann immer, immer weiter. Wohin? Das sagt

das Herz nicht“. Oder aus dem Herzen dessen, der im Leben sich noch nicht außerhalb der Stadtmauer befunden hat, wie mag da alles freundlicher und heller sein — wie mag die Welt doch hinter dir aussehen, du alte, graue Mauer. O, hätte ich Flügel oder wäre ein Seiltänzer, daß ich dich überspringen könnte; und käme er wirklich hinüber, so wäre das Herz doch nicht befriedigt. Eine solche Sehnsucht schiebt Goethe dem Ganymed unter, der, sich mitten unter Frühlingstönen, Blüten und Düften herumwälzend, sich doch nicht glücklich fühlt, bis er hinaufstrebt an das Herz des Schöpfers.

Einen ähnlichen Drang fühlte auch ich jetzt und mit den Fingern auf den Tisch trommelnd, brummte ich zwischen den Zähnen: ach, aus dieses Tales Gründen usw. — als mich plötzlich ein leises, bescheidenes Klopfen an der Tür aus meinen Träumereien weckte.

Ohne mein Herein abzuwarten, trat ein Jude, mit dem ich in bedeutenden Handelsverbindungen von wohlriechender Seife, Halstüchern und dergleichen stand, in die Stube und grinste mich nach höflicher Begrüßung ungemein freundlich an. Nun, was bringt Er mir, verfluchter Ischariot, rief ich ihm entgegen. Er aber, ohne sich in seiner Freundlichkeit stören zu lassen, sprach: „Mei, was soll doch bringen ein armer Jüd, mei, seind doch teure Zeiten; was soll ich doch bringen? Und bei diesen Worten hatte er einen großen Lederbeutel vorgeholt und hielt ihn mir vor die Augen. Da durchbebte mich eine freudige Ahnung; ich packte den Juden an der Brust und rief, ihn schüttelnd: „So schieß er rasch los, was hat er zu sagen?“

Stotternd brachte er heraus, daß ich in der X schen Lotterie das große Los gewonnen hätte.

Bei dem Worte: großes Los ließ ich den Juden fahren, beugte mich zurück und blieb mit ausgebreiteten, erhobenen Armen und offenem Munde (wie man es in Engels Mimik nachschlagen kann) einige Sekunden stehen. Darauf schlug ich die Hände mit einem gewaltigen Knall zusammen und bestürmte den Juden, der in seinem einfältigen Grinsen verharrt war, mir die Wahrheit meines Glückes nochmals zu bekräftigen, der aber trat statt aller Antwort an den Tisch, legte die darauf befindlichen Bücher

weg und fing ganz pflegmatisch an, die Rollen Louisdors und die blanken Taler auszupacken. Während dieser Zeit, die mir sehr lang wurde, lief und sprang ich unruhig in der Stube herum, blieb manchmal stehen und liebäugelte mit den glänzenden Verkündern meines Glückes und lief dann wieder umher.

Als der Jude fertig war, zählte er mir das Geld genau vor und legte mir Quittungen und allerhand Papiere zum Unterschreiben vor; ich war aber so aufgeregt, daß mich der Kerl hätte um die Hälfte meines Gewinnstes betrügen und mich mein eigenes Todesurteil unterschreiben lassen können, ohne daß ich etwas davon gemerkt hätte.

Darauf umarmte ich ihn mit einem Kusse, drückte ihm die erste beste Goldrolle in die Hand und stieß ihn mit einer solchen Vehemenz zur Türe hinaus, daß er draußen hinfiel und sich die Nase blutig schund, sich indessen schnell wieder aufraffte, nach einigen Schritten aber wieder hinfiel, denn die Knie brachen ihm vor Freude über die erhaltenen Louisdors. Ich war jetzt allein in der Stube und nach einigen Sprüngen schickte ich, da ich sonst nichts zu tun wußte, meinen Burschen zu zwanzigen meiner Kameraden, die ich alle dringend zu heute abend einladen ließ.

Mein Geld warf ich darauf sämtlich in die Schublade, aus der ich meine Manuskripte, Briefe, Noten usw. hinauswarf, ließ aber gleich eine angemessene Summe draußen, für die ich Champagner, Austern und andere Dinge holen ließ, deren Herzählung den Leser, der an sie gewöhnt ist, nur langweilen, den andern aber fleischliche Gelüste erregen könnte, weshalb ich sie unterlasse.

Mein Bursche mußte etwas von diesen Dingen verraten haben, denn meine Kameraden stellten sich alle sehr präcise ein.

Jedem Eintretenden rief ich entgegen: „Ich habe das große Los gewonnen, guten abend,“ worauf mir jeder herzlichst gratulierte und mich seiner ferneren Freundschaft versicherte.

Da ich in meiner Junggesellenwirtschaft wenig Stühle hatte, so wurden Mantelsäcke, Matratzen und andere Gegenstände zum Sitzen hergebracht und das Fest begann.

Man trank wacker und wurde lustig, wobei mir allerlei Vorschläge gemacht wurden, die ich aber nicht sehr beachtete.

„Nimm deinen Abschied und studiere," sprach einer, der ziemlich sauertöpfisch dasaß. „Das Leben ohne den Genuß der Wissenschaften ist doch nur ein erbärmliches Vegetieren. Bei der Wahl der Wissenschaften kommt es natürlich auf den Geschmack an. Ich würde zur Astronomie raten, die, wenn sie geistreich betrieben wird, auch wohl zur Astrologie, der höchsten Wissenschaft, weil sie dem Menschen das große Triebrad des unbegreiflichen Mechanismus der Schöpfung am deutlichsten macht, führen kann."

„Ach, warum nicht gar," rief ein feuriger Jüngling, „was willst du dich hinter den Büchern vergraben und versauern? Nach Nordamerika würde ich gehen, oder lieber wo anders hin, wo man sich gerade tüchtig herumschlägt und da mein Glück versuchen."

„Das ist," sprach ein Sanguineophlegmatikus, „eine zu schwärmerische Idee; aber auch das Studieren hat seine Unbequemlichkeiten und man vergeudet damit unnütz die Zeit. Etabliere dich in einer großen Stadt, lese des Morgens einen guten Roman, gehe des Nachmittags in einen öffentlichen Garten und des Abends in ein Theater, wobei du das Essen und Schlafen nicht vernachlässigen darfst, um deine Kräfte für eine so geistanstrengende Lebensweise zu erhalten."

Eine bleiche Gestalt mit klapperdürren Gebeinen und viel zu früh ergrauten Haaren tat mir jetzt schmunzelnd den Vorschlag, mir aus den Mädchen der Umgegend die blühendsten und schönsten auszuwählen und mir damit einen Harem anzulegen. Als einige den bescheidenen Zweifel hegten, diese Mädchen würden sich wohl nicht alle dazu hergeben, schnitt die Jammergestalt ein menschenkennerisches Gesicht und sprach grinsend: „Ach, geht mir doch, für Geld kann man alles in der Welt haben." Ich drehte mich hierbei um und spuckte unwillkürlich aus.

„Wie Ihr da wieder so heidnisch redet", sprach ein anderer mit sehr ernsthafter Miene, indem er sich bemühte, ein großes Stück Schinken zu zerkauen und es zuweilen durch einen tüchtigen Schluck Champagner geschmeidiger zu machen. „Unser Freund weiß sehr wohl, daß das Heil des Lebens nicht in irdischen

Gütern besteht. Ich an seiner Stelle würde, mit meinem bisherigen genügsamen Leben zufrieden (hier goß er einen gewaltigen Schluck Champagner hinunter), nur weniges von dem Gewinste für mich behalten. Denn der Reichtum macht uns oft unmäßig (wieder ein Schluck) und sogar unglücklich. Ich würde mir eine kleine Bibliothek von guten, klassischen Werken, als „Stunden der Andacht", Witschels Opfer, Paul Gerhardts Kirchenlieder usw. kaufen; einen andern Teil des Gewinstes würde ich in die Armenkasse tun, einen kleineren Teil behalten, um meinen Freunden zuweilen eine kleine Freude zu machen (hier stürzte er wieder ein Glas hinunter), das übrige zu milden Stiftungen verwenden."

Kaum hatte er ausgeredet, als alle in ein bisher mühsam unterdrücktes Gelächter ausbrachen; er war jedoch schon zu sehr voll süßen Weines, als daß er es hätte übelnehmen sollen.

Als das Lachen besänftigt war, rief eine kleine, dürre Figur, die sich bisher abgearbeitet hatte, auf ihrem Stuhle hin- und herzuwackeln und die kleinen, feurigen Augen rasch im Kreise umherschießen zu lassen: „Ach was, wir wissen, daß N. immer ein Pietist und eine Schlafmütze gewesen ist. Höre nicht auf ihn. Nein, reisen mußt du, lieber Junge, hin und her, kreuz und quer, reisen, sage ich, denn durch reisen allein wird man klug. Besuche die merkwürdigsten Städte Europas, und wenn du mit allen fertig bist, fange wieder von vorne an. Gehe nach London, Paris (er war schon so bechampagnert, daß er das Folgende mit lallender Zunge und von Lachen unterbrochen sprach, wobei er immer mobiler wurde und auf seinem Stuhle hin- und herrutschte), Berlin, Wien, Ruppin, Demmin, Amsterdam, Paris, Madrid, Moskau, Madrid, Paris, Amsterdam, Lissabon, Lissabon, Petersburg, Mekka, Medina, Boston, — jetzt tat er einen so gewaltigen Sprung auf dem Stuhle, daß er, die Balance verlierend, vornüber stürzte, auf die Nase fiel und eine Flasche Champagner, aus der er sich eben einschenken wollte, über den Fußboden hingoß.

Hierauf schallendes Gelächter; er aber sprang hurtig auf und lachte aus vollem Halse mit.

Die Gesellschaft wurde immer lebhafter. Man schrie, brüllte,

toste, lärmte, kurz, gebärdete sich, wie du, geliebter Leser, bei ähnlichen Gelegenheiten vielleicht schon selbst erlebt hast.

Ich war so begeistert, daß ich nicht weiß, wie ich zu Bett gekommen bin.

Als ich am andern Morgen erwachte, war mir etwas nüchtern zumute. Mein erstes Geschäft war, nach meiner Geldschublade zu sehen, und nachdem ich meinen geliebten Mammon zärtlich angeblickt, beschloß ich, nun wirklich zu bedenken, was ich mit meinem Gelde anfangen wollte.

Ende des ersten Abenteuers.

Zu S. 51. Einwirkung Byrons auf Sallet.

Sallet, Der Komet.

Ich war ein schöner Stern in meinem Kreise,
Umsaust von kühngemessnen Harmonien,
Und in den Riesenhymnus stimmt ich leise,
Befriedigt, daß auch mir ein Klang verliehn.

Im Hymnendonner Maß und hohe Stille,
Im wilden Umschwung leiser Ordnung Walten,
Da faßte mich ungöttlich trotz'ger Wille,
Die Weltmusik für Leierei zu halten.
(Zwei Strophen ausgelassen.)

Doch ach, dem stillen Harmonienstrome
Entrissen, ist des Daseins Sinn zerfahren,
Wild schweif ich durch des Himmels stille Dome,
Ein tolles Weib mit aufgelösten Haaren.

Zu höh'rem Wohllaut möcht ich auf mich raffen,
Und bringe Mißklang stets in reine Chöre,
Erkennend, daß nur dem, der sie geschaffen,
Der Weltenorgel Klangesmacht gehöre.

Gern kehrt' ich jetzt zurück in die Beschränkung,
Doch, einmal trotzend, ewig nun verloren,
Erleb' ich stets, in regelloser Schwenkung
Ein friedlich Sternenschiff in Grund zu bohren.

Und bei dem gellend wilden Weltdurchschweifen
Verschwend' ich meines Busens beste Gluten,
Sie sind durchs All zerstiebt in lichten Streifen —,
O löschten sie erst ganz in Ätherfluten.

Manfred. 1. Szene, 1. Akt.

Seventh Spirit.

The star, which rules thy destiny
Was ruled, ere earth began, by me:
It was a world as fresh and fair
As ever revolved round sun in air;
Its course was free and regular,
Space bosom'd not a lovelier star.
The hour arrived — and it became
A wandering mass of shapeless, flame
A pathless comet and a curse
The menace of the universe;
Still rolling on with inmate force,
Without a sphere, without a course,
A bright deformity on high,
The monster of the upper sky!
And thon! beneath its influence born —
Thou worm! whom I obey and scorn etc. etc.

Einfluß F. H. Jacobis auf die „Contraste und Paradoxen" (zu S. 63).

Aus Allwills Papieren (S. 124 ff.).

Im Angesichte der herrlichen Linde auf meines Vaters Landgut. Ich verfiel in dies Selbstgespräch: Erquickendes Grün, die lieblichste Farbe im schönsten Wechsel tanzend und spielend mit dem Lichte. — Das ist es, ja, das und weiter nichts, was deinen Blick an diese leise wehende Lindenkrone heftet, was mit sanftem Entzücken deinen Busen füllt, in dir alle Regungen der Liebe weckt und dich begeistert. — Jener Leben und Liebe weckende Hauch, eine Schrift ohne Sinn und Sprache! Davon klopfte mir so das Herz, drängte mich so mein Geist, wei-

terte sich so mein ganzes Wesen, daß ich leere Züge ohne Bedeutung anschaute? Stille — und näher hinzu! O rede, süßes Farbenspiel, rede und enthülle mir deine Wahrheit, denn auch in dir muß Wahrheit sein.

Du winkest mir aus deiner Herrlichkeit auf jene Blätter im Erstreben ihres höchsten Daseins, wie sie den saftvollen Ästen entlang in jugendlicher Kraft sich brüsten. Du winkest — o, höher schlägt mir das Herz, fröhlicher schwingt mein Geist seine Flügel! Ich sehe! die ganze Fülle, die ganze Kraft des Wesens da; das war es, was mich ergriff, mich durchdrang, als ich erkannte und nicht wußte vor Entzücken! Wohl uns! So bringt die Natur ihren gesammelten Inhalt dem Menschen ans Herz und unterrichtet ihn auf die lieblichste Weise unmittelbar! Warum verstocken wir gegen sie unser Herz, warum mißtrauen wir ihrer Weisheit und Liebe? Warum wollen wir ihre Offenbarung für Trug halten? usw.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Ich, Marie Hannes, wurde geboren am 3. März 1881 in Lehe bei Bremerhaven als Tochter des praktischen Arztes Dr. med. Gustav Hannes.

Nach privater Schulbildung besuchte ich seit Mai 1905 die Realgymnasialkurse für Mädchen in Leipzig, bestand dort im März 1909 die Reifeprüfung und studierte dann von Ostern 1909 bis Ostern 1911 an der Leipziger Universität Philologie, wobei ich Deutsch als mein Hauptfach wählte.

Von Ostern 1911 bis Ostern 1914 widmete ich mich dem gleichen Studium an der Universität München und bereitete mich im Sommersemester 1914 auf die mündliche Doktorprüfung vor.